UVIC - McPHERSON
3 2775 90499112 1

UNIVERSITY
OF VICTORIA
LIBRARY

LES MUSICIENS CÉLÈBRES

LES ORGANISTES

A LA MÊME LIBRAIRIE

LES MUSICIENS CÉLÈBRES

COLLECTION D'ENSEIGNEMENT ET DE VULGARISATION

Placée sous le Haut Patronage de l'Administration des Beaux-Arts.

DIRECTEUR : M. ÉLIE POIRÉE,

Conservateur honoraire à la Bibliothèque Sainte-Geneviève.

Chaque volume de format in-8 (21 × 14) contient 128 pages et 12 planches hors texte.

Auber, par Ch. MALHERBE.
Beethoven, par Vincent D'INDY.
Berlioz, par Arthur COQUARD.
Bizet, par Henry GAUTHIER-VILLARS.
Boïeldieu, par Lucien AUGÉ DE LASSUS.
Chopin, par Elie POIRÉE.
Félicien David, par René BRANCOUR.
Glinka, par M.-D. CALVOCORESSI.
Gluck, par Jean D'UDINE.
Gounod, par P.-L. HILLEMACHER.
Grétry, par Henri de CURZON.
Hændel, par Michel BRENET.
Herold, par Arthur POUGIN.
Liszt, par M.-D. CALVOCORESSI.
Lully, par Henri PRUNIÈRES.
Méhul, par René BRANCOUR.
Mendelssohn, par P. de STŒCKLIN.
Meyerbeer, par Henri DE CURZON.
Mozart, par Camille BELLAIGUE.
Musique Chinoise (La), par L. LALOY.
Musique Grégorienne (La), par Dom Augustin GATARD.
Musique militaire (La), par Michel BRENET.
Musique des Troubadours (La), par Jean BECK.
Organistes (Les), par Félix RAUGEL.
Paganini, par J.-G. PROD'HOMME.
Primitifs de la Musique française (Les), par Amédée GASTOUÉ.
Rameau, par Lionel de la LAURENCIE.
Reyer, par Adolphe JULLIEN.
Rossini, par Lionel DAURIAC.
Schubert, par L.-A. BOURGAULT-DUCOUDRAY.
Schumann, par Camille MAUCLAIR.
Verdi, par Camille BELLAIGUE.
Violonistes (Les), par M. PINCHERLE.
Weber, par Georges SERVIÈRES.

Histoire de la Langue Musicale, par MAURICE EMMANUEL. 2 vol. in-8° avec 683 exemples musicaux . . . 25 fr.
(*Ouvrage couronné par l'Institut.*)

Histoire des Instruments de Musique, par René BRANCOUR. 1 vol. in-8°, 16 planches hors texte . . . . . 25 fr.

Le Ballet de Cour en France avant Benserade et Lully, par Henry PRUNIÈRES, 1 vol. in-8°, 16 pl. hors texte, nombreuses notations musicales. 9 fr.
(*Ouvrage couronné par l'Institut.*)

Qu'est-ce que la Danse, par Jean D'UDINE. 1 vol. in-8°, 16 planches hors texte, en souscription . . . . . 12 fr.

Wagner, par Elie POIRÉE. 1 vol. in-8°, 16 planches hors texte . . . 20 fr.

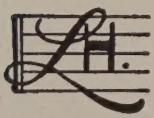
Essais de Technique et d'Esthétique Musicales. *Le Discours musical. Son principe. Ses formes expressives.* Précédé d'une étude sur *Les Maîtres Chanteurs* de WAGNER, par E. POIRÉE. 1 vol. in-8, 650 notations musicales. Prix. . . . . 20 fr.

LES MUSICIENS CÉLÈBRES

LES ORGANISTES

PAR

FÉLIX RAUGEL
Maître de Chapelle de Saint-Eustache.



PARIS
LIBRAIRIE RENOUARD
HENRI LAURENS, ÉDITEUR
6, RUE DE TOURNON (VI^e^)

UNIVERSITY OF VICTORIA

AU MAITRE

CHARLES-MARIE WIDOR

Copyright by Henri Laurens, 1923.

LES ORGANISTES

I

LES ORIGINES ET LE DÉVELOPPEMENT DE L'ORGUE

Inventé à Alexandrie, sous le règne de Ptolémée Evergète par l'ingénieur Ctésibios, décrit ensuite par son élève Héro, le premier orgue à tuyaux consiste essentiellement en une série d'*auloi* puissants, disposés suivant l'ordre de leur grandeur, en flûtes de Pan comme dans l'antique syringe, et tout simplement placés sur un réservoir à air ou « sommier ». La soufflerie se compose essentiellement d'un corps de pompe et d'un compresseur hydraulique : le premier puise l'air que le second soumet à une pression régulière, avant qu'il aille s'emmagasiner dans le sommier, d'où il se distribuera à chaque tuyau, au moyen de clefs ou touches établies directement dans l'axe même des tuyaux.

L'hydraule, tel est le nom donné communément au nouvel instrument, se répand rapidement en Orient et dans tout l'empire romain, on l'utilise surtout au théâtre ou dans le cirque pour accompagner les jeux ; les riches particuliers aiment aussi à l'entendre résonner dans leurs somptueuses demeures, et la faveur dont jouit l'instrument est assez notoire pour que Cicéron, dans

un passage bien connu des *Tusculanes*, puisse mettre en parallèle le chant de l'hydraule avec le style de Platon.

A l'époque des Antonins, l'architecte Vitruve attache son nom à la description minutieuse des perfectionnements apportés à l'hydraule primitive ; mais déjà on avait essayé, pour rendre l'instrument plus léger et moins encombrant, de remplacer le mécanisme hydraulique par de simples soufflets semblables à ceux qui servent à allumer le feu ; Pollux, dans son *Onomasticon*, établit une distinction très nette entre le « grand orgue » (hydraulique) et le « petit orgue » (pneumatique).

Importé par les Romains, en Gaule, en Espagne dans les pays rhénans et en Angleterre, l'orgue fut connu et pratiqué, sous ses deux espèces, dans toute l'étendue des pays conquis ; mais lorsqu'à l'époque des grandes invasions, les barbares en eurent détruit jusqu'au moindre vestige, il n'en fut plus conservé dans tout l'Occident qu'un très vague souvenir. Byzance alors, pour plusieurs siècles, demeure le seul grand centre où puisse se perpétuer et se développer l'art du facteur d'orgues ; mais les instruments construits par les organiers byzantins, et décorés avec un luxe inouï, sont toujours formellement exclus des cérémonies religieuses et ne retentissent qu'à l'hippodrome ou dans les solennités du palais impérial.

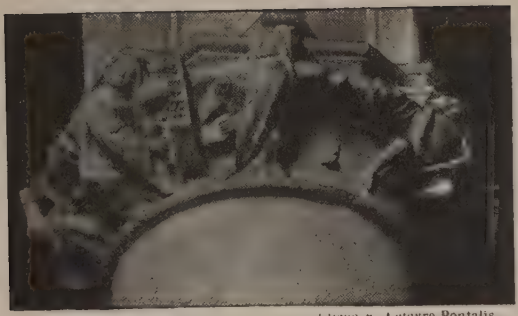
Aussi l'arrivée ou plutôt le retour, en France, de l'instrument totalement oublié fut-il universellement célébré comme un événement d'importance : le petit orgue pneumatique envoyé l'an 757 à Pépin le Bref, comme

un présent fort précieux, par l'empereur Constantin Copronyme fut reçu en pompeux appareil et déposé soigneusement dans la *villa* royale de Compiègne. Malgré l'intérêt que cet objet suscita dans tout le royaume, ce ne fut que soixante-neuf ans plus tard qu'un facteur vénitien, le prêtre Georges, fut autorisé par Louis le Débonnaire à construire une hydraule au palais d'Aix-la-Chapelle; cette fois, l'exemple porta ses fruits; le prêtre Georges forma des élèves, et reçut en récompense le titre d'abbé de Saint-Savin en Poitou; il enrichit aussitôt son monastère d'un orgue et établit ainsi le premier instrument d'église connu dans l'histoire (827).

Aux mains des moines, l'orgue devient bien vite un instrument d'enseignement; vers la fin du IX^e^ siècle apparaissent les premiers ouvrages théoriques traitant de la mesure des tuyaux, en même temps les miniaturistes commencent à enrichir les manuscrits de valables figures d'orgues de diverses tailles. Dès la première moitié du X^e^ siècle, les sonorités de l'orgue arrivent à s'ordonner en trois groupes nettement caractérisés : les *fonds* (flûtes ou jeux à bouche), les *anches*, et les *mutations* (nom donné plus tard aux tuyaux sonnant les harmoniques du son fondamental et rangés isolément ou en série sur chaque touche); l'étendue de l'instrument est de deux octaves diatoniques, ou seize notes. Image de l'échelle théorique de l'époque, le clavier n'a donc que ce que nous appelons aujourd'hui des touches blanches, avec toutefois une touche supplémentaire pour un seul son chromatique, le *si bémol*.

D'une façon générale, on peut dire que l'hydraule disparaît vers le x^e^ siècle ; c'est précisément à ce moment que l'orgue pneumatique commence à acquérir droit de cité dans l'église. Au cours des xi^e^ et xii^e^ siècles, on le voit servir à l'accompagnement des premiers essais de polyphonie vocale ou alterner avec le chœur dans l'exécution des séquences.

Le siècle de saint Louis voit se développer le rôle et l'usage de l'orgue tant profane que religieux ; partout on rivalise de zèle dans la construction d'instruments que l'on commence déjà à décorer avec ce goût discret et ce sens de la grâce qui constituent l'une des caractéristiques de l'art français de cette époque. A l'étranger, on constate la même ardeur : on louait fort les orgues du Münster de Bonn (1230), de Prague (1256), de Strasbourg (1260), d'Exeter (1280) et de Bruges (1299). Ainsi, la facture des instruments d'église progressait chaque jour ; l'une après l'autre, chaque note « feinte » passait par la voie ouverte trois siècles auparavant par le seul *si bémol ;* et peu à peu le clavier devenait complètement chromatique, sauf toutefois pour la première octave des basses, qui ne comprenait toujours que huit sons. On la nommait pour cette raison « octave courte » ; plus tard, on l'appela octave « mi-ré-ut », désignation qui s'explique tout naturellement, par la façon dont étaient disposées les huit touches de cette octave : le clavier paraissait, en effet, commencer au *mi*, qui sonnait *ut*, et les trois touches surélevées donnaient respectivement les sons *ré* ♯, *mi* ♯ et *si* ♭.



Cliche E. Lefevre-Pontalis.

ORGUE POSITIF AU XIV^{e} SIÈCLE

D'après un chapiteau de la salle capitulaire, à la Cathédrale de Senlis.

Cliche Pestellini.

FRANCESCO LANDINO († 1397) JOUANT DE L'ORGUE PORTATIF

D'après une miniature du XIV^{e} siècle (Florence, Bibl. Laurent, cod. n. 87).

A côté des grands instruments établis d'après l'emplacement qu'ils devaient occuper, les facteurs construisent « en série » les petites orgues « portatives », les régales[1] et les orgues « positives », ainsi nommées parce qu'on pouvait les transporter assez facilement et les installer là où il en était besoin en les posant tout simplement à terre, ou bien, lorsqu'elles n'étaient pas munies de leur propre support, sur un meuble.

Plus tard, on employa le terme « positif » pour désigner, dans les grandes orgues d'église, le petit buffet placé en avant du grand et probablement destiné, en principe, à dérober l'organiste à la vue des assistants.

D'importantes inventions prennent naissance au cours du XIV^e^ siècle ; la gamme chromatique est partout connue et employée : Marchetto de Padoue (1309), Jean de Muris (1321), Philippe de Vitry († 1361) et Guillaume de Machaut († 1377) sont les premiers à pressentir son rôle futur ; le pédalier fait sa première apparition dans les Flandres, en Italie et en Allemagne ; déjà, on prend plaisir à renfermer, comme un trésor précieux dans un « estuy » ou un « fust » digne de lui, les organes sonores et le mécanisme ou *abrégé* de l'orgue ; et des traditions, que l'on conservera pendant deux siècles, s'établissent rapidement pour la décora-

1. Les petites orgues « portatives » étaient désignées en Italie sous le nom de *ninfali* ; en Espagne, on les appelait *orguens de coll* (parce qu'on les suspendait à son cou), ou *de peu* (de pied) lorsque l'instrument était plus grand et pouvait se poser à terre. La régale (*rigabellum*, en espagnol : *organos realejos*) était à l'origine un petit orgue positif à un seul jeu d'anches sans tuyaux ; on prit ensuite l'habitude d'y ajouter un jeu de flûte, bouché le plus souvent.

tion du meuble : ce sera généralement un buffet vertical de forme rectangulaire dont l'ordonnance et l'ornementation seront soumises à la dimension, à la forme et à la disposition des tuyaux. Les bouches de ceux-ci étant partout de même niveau, des « clairs-voirs » sculptés à jour rempliront le vide existant entre l'extrémité supérieure des tubes et le couronnement horizontal du cadre ou du buffet ; des volets, servant de clôture et recouvrant le meuble tout entier, ne seront dépliés qu'au moment de jouer, et la peinture viendra concourir à leur décoration ; l'orgue, vu de loin et transfiguré par les reflets des vitraux, ressemblera, volets ouverts, à un énorme reliquaire de rêve, délicat et splendide.

En 1469, on installe au fond du transept nord de la cathédrale de Reims un orgue monumental qui comptait 2.400 tuyaux ; l'aspect de cet instrument, dont la tribune seule subsiste encore, nous a été conservé par deux dessins à la plume exécutés en 1580 par l'organiste Jacques Cellier ; on y peut observer tous les détails d'une riche architecture, et voir le grand rideau de toile à compartiments carrés et fleurdelisés que l'on coulait devant la montre après les offices. De tous les ouvrages de hucherie exécutés en France au cours du xv^e^ siècle, il ne demeure en place que les boiseries du grand orgue de la cathédrale d'Amiens (1429), ou celles des petits instruments du Monastier (Haute-Loire), et de Solliès-Ville (1499) ; il ne faut pas manquer d'y rattacher pour leur pur style ogival, la façade monumentale de l'orgue de la cathédrale de Perpignan terminé en 1504, et celle

plus fantaisiste de l'orgue de Levroux (Indre), inauguré deux ans plus tôt. L'Alsace est fière d'avoir toujours conservé comme un bijou précieux le merveilleux buffet polychrome de la cathédrale de Strasbourg, qu'établit en 1489 sur une tribune en nid d'hirondelle, maître Frédéric Krebs, d'Anspach. C'est là, en effet, un modèle incomparable d'exécution parfaite, de proportions heureuses et de sculpture élégante.

C'est au cours du xv^e^ siècle, et principalement en Italie et en Espagne, que les jeux et claviers arrivent à atteindre l'étendue de quatre octaves; en même temps, le pédalier continue à se répandre partout, sauf toutefois en Angleterre. En 1480, entre autres exemples, l'orgue de Saint-Martin de Lucques avait un clavier de 47 touches et un pédalier *secondo lo modo consueto al modo dytalia;* ce qui semblerait indiquer l'existence en Italie, à cette époque, d'une école d'orgue déjà assez développée; les organistes des pays germaniques seront, toutefois, les premiers à acquérir par une pratique assidue, une technique sûre du jeu de la pédale, et une virtuosité qui leur demeurera longtemps particulière.

De curieuses estampes dues à Israhel van Meckenem († 1503), et à Hans Sebald Beham (1500-1550), peuvent être invoquées comme des documents apportant une précieuse contribution à l'histoire de l'orgue à l'époque de Josquin des Près. L'une d'entre elles prend à l'égard du jeu de la pédale une valeur toute spéciale, car elle permet de constater déjà l'existence du modèle de pédalier à touches longues adopté, dès l'origine, par les

facteurs allemands. Il suffirait, par la suite, d'amincir ces touches, pour permettre le jeu lié par l'usage du talon et de la pointe du pied; tandis qu'en France la forme prévaudrait, jusqu'au début du XIX^e^ siècle, d'un incommode « marchepied », dans lequel s'enfonçaient de courtes chevilles rectangulaires disposées sur deux rangs, suivant l'ordre des douze notes de la gamme.

On peut dire qu'au début du XVI^e^ siècle, chaque famille des jeux de l'orgue classique est déjà, en principe, représentée; il s'est même établi, dans chaque pays, des traditions de facture qui resteront définitives.

Si l'orgue ne cesse de s'agrandir, en même temps se développe davantage le goût pour la décoration de l'enveloppe extérieure qui en dessine la forme; les organistes, d'ailleurs, ne sont pas les derniers à encourager cet attrait sympathique vers un instrument qui leur est cher, comme si la splendeur des tribunes où ils officiaient devait rayonner sur la source de leur lyrisme, et la rendre plus active. Aussi bien, les princes de l'art ne dédaignent pas de collaborer à cette décoration; à Bâle et à Augsbourg (1512), les Holbein; en Italie, Romanino, Melozzo da Forli, Bellini, le Tintoret, Paul Véronèse, le Titien, ornent de leurs compositions les panneaux ou les volets d'instruments fameux. Cependant, partout ailleurs qu'en Italie, on renonce bien vite à clore les buffets d'orgues, et on abandonne la forme plate des anciennes façades pour libérer de hautes tourelles polygonales ou rondes, installées sur des culs-de-lampe à pendentifs ou supportées par des consoles ou

des cariatides sculptées ; et la disposition ou l'opposition de ces tourelles varie à l'infini. Vers 1550, la nouvelle architecture de l'orgue est fixée dans ses grandes lignes ; les modifications que l'on apportera par la suite aux modèles alors établis, agiront surtout sur les détails de la sculpture ou de l'ornementation, qui se conformeront aux styles appelés dans la suite à se succéder [1].

Pour avoir une complète liberté dans la conception de leurs monuments, les architectes et les décorateurs obtiennent des facteurs, qu'ils allongent la partie conique formant la base des tuyaux de façade, de manière que l'extrémité de la partie cylindrique forme toujours une ligne horizontale, les bouches des tuyaux inaugurant un effet nouveau de décoration par l'opposition de leurs lignes sinueuses ou brisées. Cette disposition resta dès lors universellement adoptée.

En 1608, Costanzo Antegnati (1549-1624), le plus illustre représentant d'une famille de facteurs célèbres à Brescia depuis le xv^e^ siècle, publie son *Arte organica*, bientôt suivi du *Melopeo* de Cerone (1613), de l'*Organographia* de Michel Praetorius (1619) et du *Traité des instruments* de Mersenne (1627) ; voilà les théoriciens qu'il faut suivre pour se rendre compte de la disposition et des ressources de l'orgue au moment

1. En France, une cinquantaine de buffets d'orgues dont la construction remonte au xvi^e^ siècle, ont été conservés. Plusieurs comptent parmi les plus beaux de l'Europe : citons seulement ceux des cathédrales du Mans (1535), de Saint-Bertrand de Comminges (1536), de Saint-Brieuc (1540), de Saint-Maclou de Rouen (1541), de Chartres (1544), d'Argentan (1556) et des Andelys (1573). Les boiseries datant des xvii^e^ et xviii^e^ siècles se compteraient par centaines.

où les grands maîtres vont paraître. Le type définitif de l'instrument est établi pour tous les siècles à venir, et la nomenclature des jeux classés avec tant de sagacité par Praetorius et par Mersenne selon leurs variétés de forme, de proportion et de taille ne pourra guère s'enrichir que par la modification de rapports déjà basés sur de solides formules. Les organistes ont déjà à leur disposition une inépuisable palette, mais composée selon un idéal différent suivant les pays : en Allemagne, en Hollande, en Angleterre, et en général dans les pays protestants, les facteurs s'ingénient à diversifier à l'infini la couleur sonore et l'intensité des jeux à bouche, car l'orgue est, avant tout, chargé de l'accompagnement du choral, et participe de son austérité ; en France, au contraire, et en général dans les pays catholiques, où la liturgie n'a jamais réservé à l'orgue autre chose, en principe, qu'un rôle purement décoratif de brillant soliste, admis à rehausser la splendeur des cérémonies de l'Église romaine, les efforts des constructeurs tendent surtout à développer la famille des jeux d'anches ; on arrivera bien vite à leur donner une beauté extraordinaire de timbre, une finesse et un brillant tout spéciaux ; et, tandis qu'on traitera les divers jeux de fonds dans une valeur assez neutre et plutôt uniforme, on multipliera les jeux de mutation en les enrichissant par surcroît de nouvelles séries harmoniques. En même temps, surtout en France, on augmentera le nombre des claviers, afin de pouvoir mieux mettre en évidence les jeux de *solo*. Les théoriciens qui viendront par la

suite ne feront guère qu'homologuer les tendances et les résultats ; il ne restera plus, en somme, qu'à perfectionner la soufflerie et la mécanique, et surtout à unifier la méthode d'accord.

En 1691, Andreas Werckmeister lance son fameux opuscule *Musikalische Temperatur*, où il préconise, plus de deux siècles après Ramis de Pareja (1482), la division de l'octave en douze parties égales ; ensuite paraissent, le mémoire du physicien français Joseph Sauveur, sur l'*application des sons harmoniques à la composition des jeux d'orgues* (1702) ; les importants ouvrages publiés par Mattheson de 1717 à 1761 ; la *Musica mechanica* d'Adlung (1768) ; et enfin l'*Art du facteur d'orgues*, de Dom François Bédos de Celles (1709-1779), véritable encyclopédie qui devait servir de point de départ à tous les ouvrages ultérieurs.

Il faudrait pouvoir signaler les noms des principaux de ces maîtres facteurs, au zèle consciencieux et à l'habileté desquels les grands organistes ont, tant de fois, rendu hommage dans les préfaces de leurs livres d'orgue ou dans leur correspondance ; signalons du moins plusieurs individualités célèbres et quelques puissantes maisons où l'amour et la pratique de l'art et du métier se transmettaient de père en fils : en Angleterre, les Howe dont l'activité s'exerça de 1485 à 1570 ; les Chappington, de 1536 à 1620 ; les Dallam de 1599 à 1665 ; et de 1660 à 1790, les Harris, les Smith, les Jordan, les Shrider ; en Hollande, les Schnitger de Zwolle (1721), Christian Müller, auteur de l'orgue monumental de

Cliché André Raugel.

LE GRAND ORGUE DE LA CATHÉDRALE DE STRASBOURG (1489)

l'église Saint-Bavon d'Harlem (1738) ; en Espagne, Jorge Bosch de Palma ; en Allemagne, les Compenius de Magdebourg (1604), F. Besser de Brunswick ; J. Scheibe de Leipzig (1716), Gabler de Ravensbourg (1700-1784), et cette célèbre famille amie de J.-S. Bach, des Silbermann, à qui la Saxe, le Grand-Duché de Bade et l'Alsace sont redevables de plus de 120 excellents instruments.

En France, du XVI^e^ au XVIII^e^ siècle, se sont particulièrement distingués les Dargillières, les Carlier, les De Héman, les Le Pescheur dont la renommée était déjà établie avant la fin du XVI^e^ siècle avec Nicolas († 1603), auteur des anciennes orgues de Chaource (1596) et organiste de Saint-Sulpice à Paris ; Morlet, auteur de l'orgue monumental de Saint-Ouen de Rouen[1] (1630) ; les Enoch et les Ducastel ; les Thierry, grand nom porté successivement par Pierre (né en 1605), Charles (né en 1641), Alexandre, et François ; les Tribuot, les Moucherel, les Lefevre de Rouen, les Isnard, les Lépine et enfin les Clicquot, dont la réputation, maintenue au premier rang pendant tout le XVIII^e^ siècle, est encore chantée aujourd'hui par les nombreuses voix des jeux de leur facture, que l'on a su conserver dans les orgues de la région parisienne[2].

1. Un facteur nommé Jacques Morlet était établi à Lyon en 1709 ; il commença pour les Dominicains un orgue de 33 jeux que termina en 1714 Julien Tribuot, et sur lequel J.-Ph. Rameau se fit entendre.

2. Orgues de Houdan (Louis-Alexandre Cliquot, 1734), 21 jeux intacts : et dans les églises de Paris : les orgues de Saint-Gervais (P. Thierry, 1636 ; Bessart, 1750 ; et François-Henri Clicquot, 1764), instrument dont les Couperin furent depuis 1655 jusqu'en 1826, les seuls titulaires : les orgues de Saint-Roch, de Saint-Nicolas-des-Champs et de Saint-Merry (Fr.-H. Clicquot, 1751, 1776 et 1781).

Il peut sembler intéressant, pour se faire une idée de la composition des grandes orgues en pleine période classique, de connaître les dispositions d'instruments établis suivant les deux tendances artistiques opposées, qui ont été signalées plus haut : le grand orgue de la *Liebfrauenkirche* de Halle, construit de 1713 à 1716 par Christophe Contius d'Halberstadt, et inauguré par J.-S. Bach, J. Kuhnau, Christ.-Fr. Rolle et Gottfried Kirchhoff, représentera avec ses 64 jeux, l'art allemand dans toute la plénitude de ses ressources ; en même temps, Notre-Dame de Paris pourra fournir un beau modèle français, avec l'instrument de 45 jeux qui fut, de 1730 à 1733, mis en place par le facteur Thierry (François très probablement), et reçu par les organistes Calvière, Du Mage, Daquin et Clérambault.

GRAND ORGUE DE NOTRE-DAME DE HALLE (1716)

Grand orgue

Principal	16	Spitzflöte	4
Quintadena	16	Octava	2
Gemshorn	8	Spitzflöte	2
Octava	8	Tertia	1 3/5
Quinta	6	Cymbel	3 rangs.
Rohrflöte	8	Mixtura	6 —
Octava	4	Trompete	16
Quinta	3	Trompete	8

Positif

Principal	4	Nasat	3
Gedact (fort)	8	Quinta	3
Quintadena	8	Nachthorn	4
Flauto dolce	4	Waldflöte	2

Octava	2	Mixtura	4 rangs.
Tertia	1 3/5	Fagotto	8
Spitzflöte	1	Hautbois	4
Cymbel	2 rangs.		

RÉCIT

Principal	8	Octava	2
Bordun	16	Sifflet	1
Viola di gamba	8	Tertia	1 3/5
Quintadena	8	Cymbel	2 rangs.
Gedact (doux)	8	Mixtura	5 —
Octava	4	Fagotto	16
Traverso	4	Vox humana	8
Quinta	3		

PÉDALE

Principal	16	Schallmei	4
Sub-Bass	32	Quinta	3
Sub-Bass	16	Octava	2
Posaune	32	Cornetto	2
Posaune	16	Waldflöte	2
Octava	8	Waldflöte	1
Trompete	8	Cymbel	8 rangs.
Grob Gedact	8	Mixtura	8 —
Octava	4	Quinta	6

GRAND ORGUE DE NOTRE-DAME DE PARIS (1733)

POSITIF (*1er clavier*) 50 notes, *ut-ré*.

Montre	8	Doublette	2
Bourdon	8	Fourniture	4 rangs.
Prestant	4	Cimbale	3 —
Nasard	2 2/3	Trompette	8
Quarte de nasard	2	Clairon	4
Flûte	4	Cromorne	8
Tierce	1 3/5	Grand cornet	5 rangs.

GRAND ORGUE (2e *clavier*) 50 notes.

Montre.	16	Grosse tierce.	3 1/5
Jeu ouvert	8	Nasard.	2 2/3
Jeu ouvert	8	Tierce.	1 3/5
Bourdon	8	Quarte de nasard.	2
Prestant.	4	Doublette.	2
Grosse quinte.	5 1/3	Voix humaine.	8

BOMBARDE (3e *clavier*) 50 notes.

Montre.	32 (en *la*)	Bombarde	16
Bourdon	16	1re Trompette. . .	8
Fourniture	8 rangs.	2e Trompette . . .	8
Cymbale	8 —	Clairon.	4
Grand cornet . . .	5 —		

RÉCIT (4e *clavier*) 27 notes.

Cornet.	Trompette.

ÉCHO (5e *clavier*) 27 notes.

Cornet d'écho.

PÉDALE (34 notes, *la-fa*).

Flûte.	16	Bombarde	18 p.
Flûte.	8	Trompette	8
Flûte.	4	Clairon.	4
Flûte.	4		

François-Henri Clicquot ne fera qu'agrandir le type fixé à Notre-Dame, lorsqu'il composera les 64 jeux du grand orgue de Saint-Sulpice, qui sera inauguré le 15 mai 1781 par A.-L. Couperin, Balbâtre, Séjan et Charpentier.

Signalons seulement, à propos de ce célèbre instrument, les recherches de nouvelles formes architecturales

qui se firent jour vers 1750, date à laquelle on souhaitait abandonner les modèles consacrés depuis plusieurs siècles pour la décoration des buffets d'orgues, en substituant des « ordres réguliers » aux alternances de plates-faces et de tourelles. Servandoni traçait à ce moment le plan d'une façade sans tuyaux apparents ; son dessin qui ne fut pas exécuté, mais seulement gravé par Étienne Fessard, servit de thème à Chalgrin lors de l'édification du grandiose buffet actuel.

Arrivé au terme d'une évolution de plus de vingt siècles de recherches et de transformations, l'orgue attendait le perfectionnement de sa soufflerie, encore insuffisante, et la simplification de son mécanisme compliqué ; ce fut l'œuvre du XIX^e^ siècle de réaliser ces rêves.

L'introduction en France, par John Abbey, de la soufflerie horizontale inventée par Cummins en 1766, puis perfectionnée par S. Green en 1789, et surtout la géniale invention par Charles Barker (1806-1879), du levier pneumatique, permirent à Callinet, à Abbey fils, à Cavaillé-Coll, à Merklin et à Ch. Mutin de perfectionner l'orgue à tirage mécanique jusqu'à ses dernières limites de commodité et de précision.

De bonne heure cependant on s'ingéniait à simplifier encore la transmission du mouvement des claviers ; en 1847, le facteur montpelliérain Moitessier créait l'*abrégé pneumatique* dans lequel les anciens systèmes de rouleaux, de vergettes, de bascules et d'équerres étaient remplacés par des tubes aspirants ; bientôt après un autre français, Jacques Fermis, inventait un

nouveau système tubulaire par air comprimé (1866). Le système tubulaire, appliqué dès 1866 en Allemagne par Gustave Sander, fut, vers 1872, mis au point en Angleterre par Henry Willis ; la plupart des facteurs, aux États-Unis et au Canada ; Rinckenbach, en Alsace ; Härpfer et Dalstein, en Lorraine ; Debierre, Abbey, Ghys, Gutschenritter et Puget, chez nous, l'emploient encore avec succès.

Mais déjà en 1862, le Dr Peschard (1836-1903) et Charles Barker avaient étudié un système d'abrégé *électro-pneumatique* appelé à révolutionner la facture moderne dans les pays étrangers : la console électrique, permet aux organiers d'augmenter indéfiniment le nombre des tuyaux et des combinaisons de toutes sortes. En France, on ne croit guère que ce soit vraiment au profit de l'art, et on n'a jamais voulu construire d'instruments composés de plus de 100 jeux. A l'étranger, au contraire, c'est la course au « tonnage » : Willis achève pour la cathédrale de Liverpool un instrument qui comprendra 167 jeux et 10.567 tuyaux ; mais déjà en 1913, l'orgue de la *Jahrhunderthalle* de Breslau, construit par Paul Walker, comptait 15.133 tuyaux, et maintenant celui du Wanamaker-hall à Philadelphie renferme déjà plus de 235 jeux et de 18.000 tuyaux !

Un mot, en passant, au sujet du *diapason* des instruments anciens : un peu plus bas que le nôtre dans l'antiquité et au cours des IXe, Xe et XIe siècles, il eut ensuite partout une tendance à monter ; vers le siècle

de François Ier on commença, en France du moins, à pratiquer un abaissement ; nous voyons entre autres exemples, le facteur du duc de Lorraine, Jehan Bondifer « de Victry », être chargé en 1541, d' « antonner en bas tons » les orgues de la collégiale Saint-Maxe de Bar, « en sorte que les chantres puissent aysément chanter et convenir avec les dictes orgues » ; cependant en Angleterre et dans l'Allemagne du Nord, le diapason continuait à monter, si bien qu'à l'époque des virginalistes, le *la* des orgues dépassait le niveau de l'*ut* actuel ; il fallut alors réagir énergiquement. Aux XVIIe et XVIIIe siècles, le *la* descendit donc de plus en plus, jusqu'à atteindre en 1700 à Lille, le nombre de 758 vibrations ; il remonta de nouveau, jusqu'à 845 (diapason à branches de Haendel en 1751), et semblait devoir suivre une nouvelle période de progression vers l'aigu. Ce fut seulement à partir de 1858 que l'on se décida, dans tous les pays, à adopter définitivement le *la* de 870 vibrations simples, nombre officiellement fixé à Paris par l'Académie des Sciences.

II

LES PRIMITIFS

L'antique contrepoint à deux parties, déjà employé dans la musique gréco-romaine, est sans aucun doute le prototype de la musique d'orgue. Cultivé avec ardeur, dès le VIIIe siècle, dans tout l'Occident, sous les espèces

ORGANISTES JOUANT L'ORGUE POSITIF

Gravure d'Israhel van Meckenem († 1503).
(Cabinet des Estampes.)

Gravure de Hans Sebald Beham (1500-1550).
(Collection de l'École des Beaux-Arts.)

de la *diaphonie* ou de l'*organum* (à mouvements parallèles), il ne devait donner naissance, vers le XII^e^ siècle, à des formes de composition artistiques et vraiment viables qu'après la découverte d'un principe essentiel, celui du *mouvement contraire*. La France aussitôt vit naître le *déchant* et le *motet ;* c'est ainsi qu'il fut donné aux déchanteurs et aux organistes de Notre-Dame de Paris, de compter parmi les véritables créateurs du style instrumental pur, et de fonder la première école d'orgue appelée à rayonner en Europe.

On a conservé les noms et les œuvres des maîtres primitifs qui se sont succédé dans notre basilique nationale depuis l'époque de sa construction ; le souvenir de leur activité et leurs noms sont illustres : vers 1160, maître Léonin commence la composition du *Magnus Liber Organi de Gradali et Antiphonario* qui fut continué et mis au point par Pérotin « le Grand », entre les années 1183 et 1236. Ce *Magnus liber* dont des copies sont conservées à Florence, à Madrid et à Wolfenbüttel, contient, outre des compositions à quatre parties, deux sortes de pièces mesurées : des « triples », sortes de contrepoints fleuris à trois voix basés sur un thème liturgique, et des « conduits » de forme libre. Nos organistes modernes, s'ils voulaient transcrire pour leur instrument quelques-unes de ces pièces, seraient bien surpris de la poésie étrange qui se dégagerait, sous leurs doigts, de tel « point d'orgue » de leurs lointains précurseurs[1].

1. Sur l'art de cette époque, voir Am. Gastoué, *Les Primitifs de la Musique Française*. Paris, H. Laurens, 1922.

Cet antique recueil semble avoir été en usage, à Notre-Dame, jusqu'au premier tiers du xv^e^ siècle ; il était encore, en 1416, aux mains de l'organiste Henry « de Saxonia », qui venait de remplacer Renaud de Reims († 1415), aux gages annuels de 26 livres parisis ; ce « maître Henry » devait toucher l'orgue aux premières vêpres des vingt-trois fêtes solennelles dont la liste lui avait été donnée. Pendant la messe, il devait jouer au *Kyrie*, au *Gloria*, à la *Séquence*, au *Sanctus*, et à l'*Agnus Dei ;* il était, de plus, tenu d'entretenir et de réparer son instrument, jusqu'à concurrence de 40 sous parisis, le Chapitre devant compléter le prix des réparations, s'il était supérieur à cette somme.

Nous ne quitterons pas le siècle des premiers « symphonistes » et trouvères français sans évoquer le souvenir de la Schola de Reims, d'où sont sans doute sortis « mestre Baudoin l'Orgueneur » et son fils Jehan, organistes de la cathédrale sous Philippe le Bel.

Deux chansons de Jehan l'Orgueneur ont été conservées (Bibl. Nat., mss. fr. 845, f° 108, et 847, f° 65) ; celle qui commence par les mots :

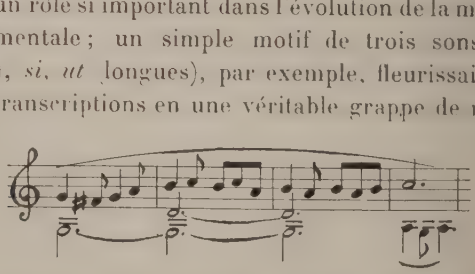
Au tens que voi la froidure
Et gelée repairier.....

est d'une exquise fraîcheur d'inspiration mélodique.

En Espagne le roi Alphonse X (1252-1284), la plus noble figure du xiii^e^ siècle espagnol, stipulait, en instituant, l'année 1254, une chaire de musique à l'Université de Salamanque, qu'il y aurait un maître d'orgue ;

il est inutile d'ajouter que cet enseignement devait devenir fécond en heureux résultats pour l'avenir musical de ce pays.

Partout, vers le même temps, les organistes s'efforçaient de découvrir et de fixer les caractères qui pourraient différencier le style purement instrumental, du style qui convenait au concert des voix. Il semble qu'ils y soient parvenus vers la fin du XIII^e^ siècle, à force de transcrire pour leur instrument des compositions vocales polyphoniques, dont ils traduisaient librement, et en la *diminuant*, la partie supérieure ; autrement dit, en la *colorant* de capricieuses broderies *manieren*, *graces*, *fiorette*), qu'ils exécutaient aussi vite que pouvait le permettre la mécanique de leurs claviers. Du même coup, ces musiciens découvraient le principe de la *variation ornementale*, qui allait, aux siècles suivants, jouer un rôle si important dans l'évolution de la musique instrumentale ; un simple motif de trois sons : *sol* (brève), *si*, *ut* longues), par exemple, fleurissait dans leurs transcriptions en une véritable grappe de notes :



Le système de *notation* ou *tablature* que l'on avait adopté pour la musique d'orgue consistait en une portée de cinq (plus tard sept ou huit) lignes, sur laquelle on mélangeait les signes de la notation mesurée avec ceux

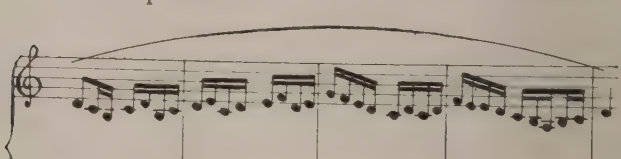
de la notation alphabétique : les lettres étant utilisées pour l'écriture des parties harmoniques, les notes employées à l'écriture de la partie supérieure. C'était là le véritable prototype de la tablature allemande d'orgue, qui devait rester en usage jusque vers la fin du XVII^e^ siècle.

Le plus ancien recueil de pièces d'orgue qui nous soit parvenu est anglais d'origine, et date du début du XIV^e^ siècle (British Museum, ms. add. 28550) ; c'est malheureusement un document unique et très bref qui ne contient que six morceaux, mais ces pièces sont déjà de la musique ; on ne peut déjà plus les considérer comme les premiers balbutiements d'un art à sa naissance ; on y devine déjà le pressentiment de l'harmonie verticale ; et le rythme des *diminutions*, l'emploi de toutes les notes « feintes » (ut ♯, mi ♭, fa ♯, sol ♯, si ♭) leur donnent une couleur singulière. Leur structure enfin n'est pas moins caractéristique : trois de ces pièces semblent ébaucher les formes purement instrumentales du *prélude* ou de la *fantaisie* d'orgue, tandis que les trois autres offrent des exemples très précieux de la manière dont on transcrivait les motets vocaux pour le clavier. Henri Quittard, le premier, a signalé leur importance[1].

Les troubles politiques du XIV^e^ siècle ne devaient pas tarir la source de poésie et de musique ; l'activité confuse mais singulièrement puissante d'un Guillaume de

1. Au sujet de ce document vénérable auquel est empruntée l'exemple musical cité plus haut, voir : Early, *English Harmony*, London, 1913. Joh. Wolf. *Handbuch der Notationskunde*. Leipzig, 1919.
Amédée Gastoué. *L'orgue en France, de l'antiquité au début de la période classique*. Paris, 1921.

Machaut († 1377) s'exerce dans tous les domaines de l'art savant populaire, religieux ou profane, et rayonne d'un bout à l'autre de l'Europe, cependant que l'*ars nova* des madrigalistes italiens va bientôt s'illustrer avec les *canzonette a ballo*, les *madrigali* et les *caccie* d'une foule d'auteurs, parmi lesquels se distingue surtout Francisco Landino († 1397), l'organiste aveugle de San Lorenzo de Florence. De ce musicien, à la fois philosophe et poète, et qui fut couronné en présence de Pétrarque par le doge de Venise Lorenzo Celsi, lors de la visite du roi de Chypre (1364), plusieurs centaines d'œuvres vocales sont conservées dans les bibliothèques italiennes, françaises ou anglaises ; mais la Bibliothèque Nationale de Paris est la seule à posséder la transcription à deux parties pour orgue, d'une des chansons à trois voix de Landino : *Questa fanciulla*. Voici le début de cette pièce[1] :



Il ne nous reste rien qui puisse nous permettre de juger du mérite de Francisco da Pesaro, organiste à

1. Bibl. Nat., ms. fr. nouv. acq., 6.771, fol. 85.

Saint-Marc de Venise de 1337 à 1368, et l'égal, pour la virtuosité, de son rival florentin ; rien non plus de Zuchetto, qui, en 1364, présidait à la restauration des orgues de Saint-Marc ; pas davantage d'autres organistes qui comptent parmi les plus illustres compositeurs du *trecento ;* connaît-on, par exemple, des pièces d'orgue originales d'Antonio Squarcialupo († vers 1470), organiste de la cour de Laurent le Magnifique, premier titulaire du grand orgue de la cathédrale Sainte-Marie de Florence dès sa consécration en 1435, et improvisateur séduisant dont la brillante fantaisie ravissait, le même jour, Brunelleschi et Guillaume Dufay ?

C'est seulement de 1448, que date la seconde tablature d'orgue vraiment importante, sous la forme d'un recueil manuscrit de *Præludia diversarum notarum secundum modernum modum,* réunis par un organiste saxon, frère Adam Ileborgh, recteur à Stendal ; leur nouveauté consiste principalement dans l'emploi de la pédale. Ces préludes précèdent de quatre ans l'apparition du *Fondamentum organisandi* de Conrad Paumann (1440-1473), ouvrage destiné spécialement à l'orgue, véritable cours d'improvisation où sont groupés méthodiquement les préceptes et les formules qu'il faut connaître, pour pouvoir préluder convenablement à l'exécution d'une pièce vocale, et adapter au clavier, avec les *diminutions* ou *coloratures* requises, toute espèce de musique. C'est en même temps un manuel élémentaire de composition, avec les exemples que l'auteur a su joindre aux préceptes, et qui constituent des

modèles de préludes, de transcriptions, de fantaisies improvisées sur des *lieder* allemands, ou des chansons françaises et italiennes.

Rodolphe Agricola qui naquit en 1443 à Baffllen, près de Groningue, et mourut en 1485 à Heidelberg, s'était acquis une triple célébrité, comme humaniste, acousticien et virtuose; il fut, en 1475, nommé organiste de la Chapelle du duc d'Este, Hercule I^er^, et collabora quatre ans plus tard à la construction de l'orgue célèbre de l'église Saint-Martin de Groningue; nommons encore l'organiste de la chapelle de Philippe le Beau, Flourkin, à qui succéda en 1501, le brillant et érudit Herry Bredemers (1472-1522); celui-ci fut le maître de musique du jeune Charles-Quint et de ses sœurs, en attendant de devenir l'organiste et le confident de son royal élève. Il convient de mentionner aussi Florent Nepotis, Michel Geerts et Jean Lestainnier († 1551), qui s'illustrèrent également à la cour impériale.

Nous ne pouvons que citer le *Buxheimer Orgelbuch ;* la *Musica getuscht* de Sébastien Virdung, prêtre et organiste à Bâle, ouvrage théorique qui contient la première tablature imprimée (Mayence, 1511) et les *Lobgesang und Liedlein uff die Orgeln und Lauten* d'Arnold Schlick (1512 , qui mériteraient bien une étude particulière; mais le *Fundamentum* manuscrit de Hans Buchner de Constance (Bibliothèque de la ville de Zurich), est d'une importance capitale car il s'y trouve consignées la théorie et la pratique de l'art enseigné par Paul Hofheimer (1459-1537), le fondateur de l'école d'orgue autrichienne

GILLES BINCHOIS († 1460) ET GUILLAUME DU FAY († 1474)
D'après une miniature de 1441 (Paris, Bibl. Nat. Ms. fr. 12.476, f° 98A.)

HANS-LEO HASSLER (1564-1612)
Portrait gravé en 1583 (Cabinet de Estampes).

et le prestigieux virtuose de la brillante cour de l'empereur Maximilien. Ce véritable « prince de l'art » fut à Vienne l'ami et le collègue du flamand Henri Isaac (†1517), l'un des maîtres les plus puissants et les plus expressifs du vieux contrepoint ; en la compagnie de Louis Senfl († vers 1555), l'*Organistenmaister* se plut à cultiver la musique mesurée à l'antique, sans doute bien avant nos poètes de la Pléïade et nos maîtres musiciens Claude le Jeune et Mauduit, mais aussi avec moins de souplesse exquise et de séduisante vivacité [1].

Il revient surtout à Paul Hofheimer le grand mérite d'avoir formé des organistes tels que Conrad de Spire ; Hans Kotter, né à Strasbourg vers 1485, fixé à Fribourg vers 1504, et auteur d'importants recueils de tablature (1513) qui sont conservés à la Bibliothèque de l'Université de Bâle; Leonhard Kleber, organiste à Pforzheim, dont la Bibliothèque de Berlin possède une riche collection de musique pour orgue, formée de 1520 à 1524 ; Hans Buchner, déjà cité ; Oswald Holtzach, de Bâle ; et enfin Othmar Luscinius, né en 1487 à Strasbourg, et mort en 1537, à la Chartreuse de Fribourg, sympathique et curieuse figure d'artiste protéiforme, humaniste célèbre et grand voyageur, savant helléniste et théologien, prédicateur éloquent et en même temps virtuose éminent, qui étonnait Érasme par la prodigieuse variété de ses connaissances, autant que par son talent

1. Les essais d'Hofheimer et de Senfl excitèrent les critiques de Glaréan (1488-1563). Il aimait à dauber ceux *qui hac tempestate in Horatii odas dedere quatuor vocum carmina.*

d'organiste. Ce personnage extraordinaire qui avait fréquenté tour à tour les principales universités d'Europe, entra ensuite dans les ordres et devint, en 1515, organiste de l'église Saint-Thomas à Strasbourg. Quand, en 1523, la fière cité eut passé à la Réforme et qu'il eut vu ses amis Greiter et Dachstein, l'un grand chantre et l'autre organiste de la cathédrale, se rallier à la foi nouvelle, Luscinius quitta, pour toujours, sa ville natale et se retira à Augsbourg d'abord, puis à Bâle, et enfin à Fribourg. Dans sa retraite, il traduisit en latin la *Musurgia* de Virdung ; cette version nouvelle qui contient, en outre, de précieux renseignements biographiques, parut en 1536 à Strasbourg. Il ne reste de Luscinius, malheureusement, que fort peu de pièces d'orgue originales, sur l'authenticité desquelles on soit, jusqu'ici, exactement renseigné.

Si maintenant nous remontons au milieu du xv^e^ siècle, nous voyons partout s'établir la suprématie des maîtres du Nord : en Angleterre, Dunstable († 1453) et Henry Abyndon († 1497) ; en Flandre et en Wallonie, Binchois († 1460), Guillaume Dufay (1400-1474), Okeghem († 1495), Jacob Obrecht († 1505), l'un des maîtres d'Erasme et d'Alexandre Agricola († 1506), ont créé un style polyphonique nouveau et l'ont déjà transplanté à Rome, à Milan, à Mantoue, à Florence, à Ferrare, et jusqu'en Espagne. Josquin des Près, Pierre de la Rue, Antoine Brumel, Jean Mouton et leurs disciples vont naître et porter au pinacle cette école des Flandres et de la Wallonie, véritable « Internationale » de l'art de

musique, qui prendra dans l'histoire les noms d'école franco-flamande, ou néerlandaise, ou franco-belge. Si aucun des auteurs cités plus haut ne semble avoir écrit spécialement pour l'orgue, il est cependant bien difficile de croire que de tels maîtres du contrepoint n'aient pas pratiqué, plus ou moins, le jeu de l'instrument par excellence, surtout Du Fay par exemple, le fondateur, ou plutôt l'organisateur définitif du quatuor vocal, qu'une miniature, peinte en 1441, nous représente debout à côté d'un positif, s'entretenant amicalement avec Binchois, chantre et compositeur de la chapelle du duc de Bourgogne ; mais cette abstention ne doit point nous étonner si l'on n'oublie pas qu'à la fin du xv^e^ siècle, le rôle du grand orgue, à l'église, était encore restreint dans des limites assez modestes. Il donnait l'intonation, alternait avec le chœur, et n'intervenait seul que pour l'exécution de quelques courts préludes, postludes, ou contrepoints figurés sur les thèmes liturgiques : c'était un jeu d'improviser un service aussi peu chargé.

Il pouvait arriver, quand le chœur n'était pas placé trop loin, que le grand orgue de tribune soutînt ou renforçât la voix des chanteurs. La Bibliothèque de Munich (Cim. 41 lat. 23637 possède un livre de prières « néerlandais » du début du xvi^e^ siècle, dont une miniature nous représente l'exécution d'une messe, selon les traditions et les habitudes de l'époque de Josquin des Près : on y voit, au premier plan, le célébrant officiant à l'autel ; dans le chœur, un lutrin composé de quatre chantres et deux enfants ; et au fond de la nef, sous le portail,

la tribune de l'orgue occupée par le souffleur et deux clercs en surplis, dont l'un est l'organiste en train d'accompagner les chanteurs et l'autre semble figurer un agent de liaison entre les deux groupes harmoniques.

Quel devait être le rôle de l'organiste dans un pareil concert polyphonique ? Semble-t-il plus naturel de supposer qu'il se bornait à soutenir le *cantus firmus* ou les longues tenues, et à assurer le départ des principales « entrées », que d'admettre avec M. Schering qu'il fût l'unique interprète des parties de la polyphonie, pendant que les chanteurs à l'unisson exécutaient tout simplement le *cantus firmus ?* Pour appuyer cette thèse qui renverse toutes les données admises jusqu'ici pour la lecture, la réédition et l'exécution des œuvres anciennes, M. Schering, récemment, a publié un choix d'œuvres vocales qu'il a transcrites pour l'orgue d'après le système qu'il voudrait voir se propager[1]. On y trouve une *Communion* d'Isaac ; deux chansons profanes ou des fragments de Messes d'Obrecht, et d'Henri Finck († 1527) ; des pièces de J. Martini ; de Gregor Meyer, organiste de Soleure loué par Glaréan ; de Johann Buchner et de Josquin ; un *Salve regina* d'Obrecht et enfin un *Ave Maria* de cet énigmatique Marbriano de Orto qui était, en 1505, chantre de la chapelle du duc de Bourgogne. Dans son audacieuse transcription, M. Schering a réduit les notes longues de la notation primitive au quart de leur valeur, de sorte que les différentes parties de la

1. A. Schering. *Alte Meister des Orgelspiels*, Leipzig, Breitkopf, 1913.

polyphonie perdent naturellement tout caractère vocal et se précipitent en groupes rapides d'allure et d'apparence nettement instrumentale avec une liberté et une fantaisie extraordinaires... et cette flamboyante floraison ne laisse pas d'éblouir ni de charmer, ni même d'émouvoir, tant est magique le sortilège de la musique bien écrite ! *Mirus error ex notularum variatione !* s'écrierait sans doute Glaréan s'il pouvait revenir ; car la thèse *in abstracto* de M. Schering n'est pas recevable, l'essai toutefois valait bien d'être tenté.

Si le service de l'orgue à l'Église était encore assez limité, par contre le rôle profane et mondain qu'il lui restait à remplir était fort important. A la cour du roi de France, à celle du duc de Bourgogne, dans les grandes villes d'Italie et d'Espagne, d'Allemagne et d'Autriche, les maîtres organistes étaient des personnages considérables dont le concours était réclamé, non seulement pour les fêtes musicales de toute cérémonie publique importante, mais aussi chez les particuliers, pour le divertissement privé des amateurs. Et il ne s'agissait pas seulement de préluder à l'accompagnement de soli ou d'ensembles vocaux ou instrumentaux, il fallait encore exécuter des interludes variés, des transcriptions de « danceries » graves ou gaies, et des arrangements de chansons populaires ou d'airs à la mode ; de fait, on trouve les pièces qui composaient ce double répertoire profane et sacré entassées pêle-mêle le plus souvent, dans les tablatures de clavier, manuscrites ou imprimées, qu'ont commencé à faire paraître, à partir du XVI^e^ siècle,

des musiciens dont la formation artistique s'était accomplie selon les traditions et les habitudes déjà établies au cours du siècle précédent.

La première tablature italienne imprimée parut à Venise en 1523, avec le premier livre des *Recerchari Motetti, Canzoni*, notés sur deux systèmes de six lignes[1], de Marco Antonio di Bologna, père de l'organiste Girolamo Cavazzoni, qui publierait vingt ans plus tard un recueil d'*Intavolature* fort important.

En France, il n'y a aucun monument à signaler avant l'apparition des sept recueils de tablature pour le clavier, qui furent publiés en 1530 et 1531 par l'éditeur parisien Pierre Attaingnant. Cette précieuse collection dont l'importance et la valeur, au point de vue de l'histoire de notre art national, sont considérables, fait aujourd'hui partie des collections musicales de la Bibliothèque de Munich (Mus. pract., 232 à 238); elle sera bientôt, nous l'espérons, l'objet d'une étude digne de l'influence qu'elle a exercée sur le style des organistes anglais, italiens et allemands du XVI^e^ siècle, et de la haute opinion qu'elle fait naître du talent des maîtres français du clavier à l'époque de François I^er^.

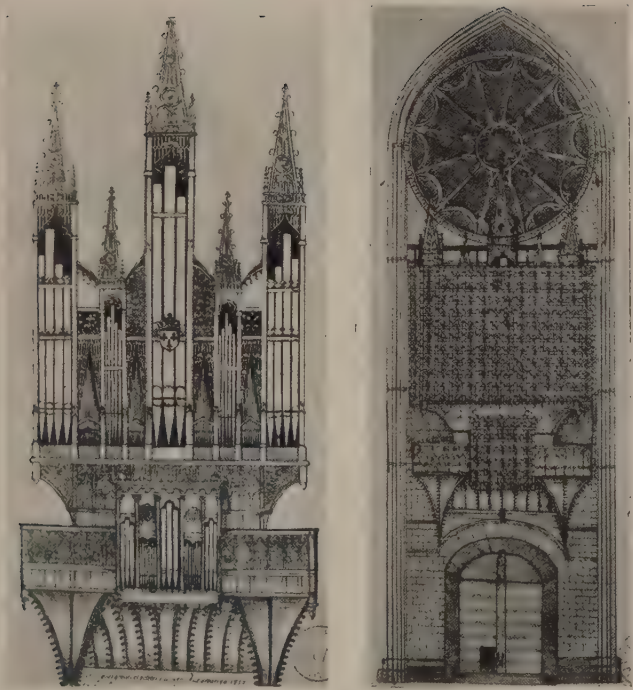
Pièces brèves composées en vue du service liturgique, chansons musicales transcrites et ornées, danses déjà stylisées ou presque, il y a là tout ce qui constituait alors le double répertoire d'un organiste à l'église et à la cour ou à la ville ; pour la première fois, les pièces

1. L'unique exemplaire connu est conservé à Londres au British Museum.

à destination religieuse sont matériellement séparées de celles qui convenaient plutôt aux « espinettes, manicordions et tels semblables instruments musicaux »; et encore parmi les pièces d'orgue, celles qui devaient être jouées à la messe sont-elles réunies dans un volume différent de ceux qui contiennent les versets exécutés aux vêpres ou à d'autres réunions spirituelles.

En comparant le contenu de ces recueils avec ceux qui avaient paru en Allemagne quelque vingt ans plus tôt, on se rend compte du chemin parcouru par les artistes français. L'élégance toute naturelle de l'écriture, la joyeuse fantaisie dans l'emploi d'ornements qui, partout, font corps avec l'idée musicale, l'harmonieuse et simple solidité de la forme, la parfaite adaptation au clavier, et surtout la convenance aux emplois auxquels elles étaient destinées, sont les principaux mérites de ces pièces. Aucune froideur renfrognée, aucune systématisation indiscrète ou mécanique, dans l'ingéniosité avec laquelle sont « colorés » ou développés les thèmes; l'ampleur, il est vrai, manque à ces pièces formées de petites phrases hachées et courtes; mais leurs qualités sont bien celles que nous admirons dans les motets ou les chansons de Févin, de Jannequin, de Claudin de Sermisy ou de Pierre Certon. Quels étaient donc ces artistes qui, déjà vingt-cinq ans avant Thomas Champion, étaient arrivés à « défricher le chemin pour ce qui regarde l'orgue et l'épinette » ?

Parmi les organistes qui paraissaient être alors le plus en vue, et que l'on faisait venir de loin pour les



ANCIEN BUFFET DU GRAND ORGUE DE LA CATHÉDRALE DE REIMS

(OUVERT) (FERMÉ)

Dessins exécutés vers 1583 par Jacques Cellier, organiste de la cathédrale de Reims.

(Paris, Bibl. Nat. Ms. fr. 9152.)

expertises ou les réceptions d'instruments, on trouve d'abord à citer maître Jehan du Mailly, titulaire du premier grand orgue important qu'ait possédé l'abbaye de Saint-Denys (1517) ; puis Jehan Regnault, organiste à Notre-Dame de Paris dès 1527, lequel déroutait le chapitre par l'audace de ses improvisations, et son suppléant Jean Mouton, sans doute apparenté au célèbre chanoine de Saint-Quentin. A la Sainte-Chapelle, de 1522 à 1556, Noël Cybot parcourut une brillante carrière, d'abord comme chantre, puis comme organiste ; on connaît deux chansons et un *Magnificat* de sa composition, parus en 1529, chez Attaingnant. Vers le même temps, à la cour de François Ier, le talent de Jean des Grez était fort apprécié, non moins que celui de Mathieu de Milleville (1532), ou l'habileté des cambraisiens Jehan et Roger Pathie, qui firent partie de la Musique de la Chambre de 1530 à 1535. En province, on pourrait remarquer Firmin de la Lyardière d'Amiens, et Fortis Pujol de Carcassonne, choisis tous les deux pour aller vérifier les travaux exécutés aux orgues de la cathédrale de Toulouse, en 1531, par le facteur Jacques Cormier de Tours ; et enfin Jehan Doublet, à qui le chapitre de Beauvais, en 1532, assurait sans compter d'autres avantages en nature, un traitement annuel de 100 livres, somme énorme pour l'époque, afin de faire dignement desservir le grand orgue de la cathédrale construit l'année précédente par les facteurs François et Alexandre des Oliviers.

Il y avait à peine dix ans que Josquin des Près était

mort lorsque fut publiée la collection d'Attaingnant ; le clair génie du maître de Saint-Quentin devait dominer l'Europe pendant encore plus de trente ans car dans toute l'Italie, en Espagne même, ses disciples faisaient loi ; déjà cependant, dans l'ombre mystérieuse des tribunes de Saint-Marc de Venise, une école nouvelle se préparait à mériter de la musique en modelant les formes de la polyphonie vocale selon les exigences et les possibilités instrumentales, et en posant d'une façon définitive les bases désormais inébranlables du vrai style qui convient à l'orgue.

Sous la direction de Willaert († 1562), Cyprien de Rore et Zarlino s'initient au contrepoint franco-flamand et s'exercent à manier le chromatisme ; bientôt apparaissent les premiers livres d'orgue de Cavazzoni (1542) et du flamand italianisé Jacques Buus (1547).

Des échanges incessants vont mettre cette école en rapports constants avec les Pays-Bas, avec l'Allemagne, et par prolongement, avec l'Angleterre et avec l'Espagne : d'Amsterdam, un jour, Sweelinck y viendra pour achever sa formation, et le roi de Danemark, Christian IV, y enverra les organistes de sa cour.

Willaert et ses élèves fixent, vers 1540, la forme du *ricercar* d'orgue, pièce disposée sur le plan du motet vocal religieux, et où peuvent se donner carrière toutes les recherches et les subtilités du contrepoint ; la chanson profane française sert de modèle pour ces *canzone* innombrables où des rythmes alertes mettent en branle des figurations moins austères, tandis que le *prélude* et

l'*intonation* s'agrandissent peu à peu pour donner naissance à la *toccata;* on voit encore à cette école, s'épanouir en toute indépendance la *fantasia* établie sur un thème profane ou religieux, composition généralement de forme libre, mais qui parfois aussi s'apparente au *ricercar*.

Dans ces différentes sortes de pièces, les maîtres vénitiens, dès leurs premiers essais, font preuve d'un goût inné dans l'art de colorer ou de varier une ligne mélodique; ils témoignent avoir compris toute la valeur d'une technique sûre, et avoir en même temps senti tout le prix qu'il faut attacher à une belle disposition ou ordonnance de ses inventions. Aussi, leur influence, dès le début, se répand-elle partout : en Italie d'abord[1], puis à la cour impériale et à celle de Bavière, où Philippe de Monte (1521-1603), le maître futur de Carl Luyton, et son ami Orlande de Lassus († 1594, s'intéresseront tout particulièrement à l'orgue et à la musique des artistes vénitiens : jusqu'en Pologne, où Jean de Lublin réunira, de 1537 à 1548, les matériaux d'un livre d'orgue fort important, précédé d'un traité théorique rédigé en latin et illustré de nombreux exemples de contrepoint[2].

Dans les pays germaniques, pendant ce temps, la jolie source qu'avaient amorcée Paumann, Schlick et Hofheimer, s'engouffre rapidement dans le laboratoire

1. G. Pierluigi da Palestrina qui fut organiste à la cathédrale de sa ville natale, de 1544 à 1551, prit goût également à la composition de *ricercari* pour orgue.

2. Bibl. de l'Académie des Sciences de Cracovie (ms. 1746).

de ces artistes attardés de l'Allemagne du Sud, que l'on désigne généralement sous le nom de « coloristes ». On les a ainsi nommés parce qu'ils s'appliquèrent, afin d'échapper à l'asservissement du style vocal polyphonique, à développer jusqu'à ses dernières limites, l'art des diminutions et des *coloraturen* expressives, ou crues telles, dans leurs compositions instrumentales. Mais ils ne pouvaient lutter sur ce terrain avec les compositeurs italiens, virtuoses nés de l'architecture élégante et de l'ornementation facile, séduisante et gracieuse ; les coloristes exagèrent le raffinement sans acquérir la souplesse et, somme toute, n'aboutissent guère qu'à la monotonie et à la raideur.

Il n'était pas facile d'ailleurs de créer librement en un temps et un pays, où les luttes politiques et religieuses faisaient régner partout la plus inextricable confusion des intérêts et des croyances. Le désordre ne pouvait avoir d'autre effet que de briser tout ressort des âmes fortes, et menacer gravement le culte désintéressé de l'art ; mais si aucun chef d'œuvre véritable ne put se produire au cours de cette période agitée, il est quelques noms qui ne méritent point de disparaître dans un injuste oubli. Tel celui d'Elias Ammerbach († 1597), cet organiste de l'église Saint-Thomas à Leipzig, qui répandit l'usage général de la tablature où toutes les parties sont notées en lettres. Buxtehude, plus tard, utilisait encore cette tablature pour écrire ses cantates, et J.-S. Bach possédait dans sa bibliothèque un recueil, paru en 1571, de son lointain prédécesseur

Les deux livres des Bernhard Schmid père et fils sont particulièrement intéressants; il s'y trouve déjà de fort beaux chorals. Ces deux organistes des communautés réformées de Strasbourg, où ils se succédèrent l'un à l'autre aux tribunes de Saint-Thomas et du Münster, pendant plus d'un demi-siècle à partir de 1560, jouèrent un grand rôle comme vulgarisateurs de l'art franco-flamand, que le père possédait à fond, et du style des maîtres italiens, dont le fils était un lointain mais fervent pionnier.

Après avoir seulement signalé les tablatures d'orgue de Nörmiger, de Johann Rühling et de Jacob Paix, parues de 1583 à 1589, et le très riche recueil publié en 1617 par Johann Woltz, organiste à Heilbronn, nous chercherons ailleurs les centres où, en dehors de Venise, se préparent et s'organisent les matériaux des chefs-d'œuvre ; nous irons donc tout droit en Espagne, à la cour de Philippe II, où se continuait, pour les arts de musique, la période de splendeur déjà inaugurée sous le règne de Ferdinand d'Aragon et d'Isabelle de Castille. Antonio de Cabezon (1510-1566), nommé fort justement « le Bach espagnol », s'y affirmait l'héritier d'une longue et glorieuse tradition.

Mystique et subtil, original mais sincère, vigoureux et en même temps délicat, Cabezon réussit du premier coup à donner à son œuvre d'orgue un caractère universel de liturgique convenance et de pure beauté. Notons qu'il eut l'occasion, au cours d'un voyage où il accompagnait son roi, de se faire entendre en Italie,

dans les Flandres et en Angleterre, et qu'ainsi son art si personnel ne dut pas manquer d'exciter l'étonnement ou l'émulation de maint collègue des cours étrangères, à l'audition de ces *tientos* (préludes apparentés au *ricercar*), ou de ces *differencias* (variations), dont le style si noble et si sobre pouvait avantageusement soutenir la comparaison avec les modèles vénitiens; et nous comprendrons mieux pourquoi nous trouvons, bien loin de l'Escurial, des traces de l'influence d'un maître dont rien pourtant ne fut publié, qu'après sa mort.

Beaucoup de noms, tel celui de Bernardo Clavijo († 1626), seraient à citer parmi les élèves et les successeurs d'Antonio Cabezon, mais il est impossible de passer sous silence les théoriciens qui, les premiers, ont coordonné en doctrine l'enseignement devenu nécessaire à la pratique des instruments à clavier.

S'il a été réservé à l'érudit Francisco de Salinas (1513-1590), aveugle comme Cabezon, et également fameux comme exécutant sur l'orgue, de résumer toute la science musicale du XVI^e^ siècle espagnol dans son grand traité *de Musica libri septem*, achevé en 1577, le moine franciscain Juan Bermudo et Thomas de Sancta Maria († 1570) se montrent, au point de vue de l'art du clavier, des maîtres étonnants de précision.

Le premier, avec l'approbation de Morales, publie en 1549 sa *Declaracion de instrumentos musicales*, et le second ne donne en 1565 son *Arte de taner Fantasia* qu'après avoir soumis l'ouvrage à l'examen de Cabezon. Ils partent des premiers rudiments du doigté

et conduisent l'élève jusqu'à l'improvisation sur un thème donné et la lecture à vue des œuvres polyphoniques publiées en parties séparées. Sancta Maria cite Josquin comme le maître inégalable de l'imitation et du canon pendant que Bermudo, de son côté, recommande aux jeunes musiciens de ne pas s'exercer uniquement d'après des œuvres purement instrumentales, mais d'étudier surtout les maîtres du style polyphonique vocal; et il ne permet de pratiquer l'improvisation libre qu'autant qu'on est ferré sur la tablature et la mise en partition. Il n'est pas jusqu'au problème des ornements et des diminutions, pierre de touche du talent des virtuoses, qui ne soit traité dans tous ses détails, par l'un et par l'autre de ces deux maîtres.

Pendant qu'en France, en Italie et en Espagne, se poursuit une période de travail et d'élaboration, en Angleterre, les maîtres du clavier, intelligents héritiers d'un glorieux passé, ont déjà créé un riche répertoire de musique spéciale pour l'orgue et le *virginal*[1]. Depuis le roi Henri VII, le jeu des instruments à clavier était fort en honneur à la cour des Tudor; cette faveur ne faisant que s'accroître, fit fleurir à l'époque d'Élisabeth et de Shakespeare une littérature instrumentale d'une variété et d'une poésie extraordinaires. Les premiers, les *virginalistes* arrivèrent à disposer instinctivement le contenu de leur pensée musicale

1. Le virginal, sorte d'épinette déjà signalée par Virdung en 1511, était l'instrument favori de la malheureuse Catherine d'Aragon et d'Élisabeth d'Angleterre.

GRAND ORGUE DE LA *MARIENKIRCHE* DE LÜBECK

Construit de 1515 à 1518 par Bartold Hering.
Dietrich Buxtehude (1637-1707) en fut le titulaire de 1668 à 1707.

dans une forme admirablement adaptée au clavier, tout en manifestant une inépuisable invention et une savante ingéniosité dans le choix des dessins d'accompagnement ou l'enlacement élégant des contrepoints.

Le *virginal-book* de Cambridge et ceux de Londres, contiennent un assez grand nombre de pièces destinées à l'orgue : d'abord, de profonds et émouvants chorals où sont développés et variés des thèmes grégoriens ou des motifs de *noëls* ou de *cantiques spirituels ;* puis certains préludes, et quelques-unes des pièces intitulées *voluntary*, *fantasia* ou *ground*. Le « voluntary » est un vocable qui sert en général à désigner ces morceaux de forme assez libre, que l'on pouvait à volonté exécuter avant ou après les offices ; sous des noms différents la « fantasia » ou le ricercar sont absolument la même chose ; quant au *ground* l'élément constitutif en est la *basse obstinée*, sur laquelle se poursuit une série de variations de plus en plus riches ; une noble et parfois grandiose conception architecturale, le luxe du rythme, la plénitude de l'harmonie, devaient être les grands mérites de ce genre qui comportait tant de variété, et allait être cultivé, avec prédilection, de l'autre côté de la Manche, et surtout dans la musique d'église, sous les espèces de la *chaconne* et de la *passacaille*.

Le savant Thomas Tallis († 1585), et son brillant disciple William Byrd (1543-1623), l'austère et fin Peter Philipps († 1628), le puissant John Bull (1563-1628), le gracieux Thomas Morley (1557-1603), l'ori-

ginal et précieux Gilles Farnaby et le génial Orlando Gibbons (1583-1625) forment, parmi les virginalistes, une pléïade représentative de cet art plein d'énergie volontaire et de tendresse rêveuse, où le goût des combinaisons savantes et bien rythmées s'allie à une indépendance harmonique encore inusitée dans l'emploi, pour le plaisir, d'un chromatisme raffiné.

Pendant les troubles religieux, Byrd eut bien du mal à demeurer en Angleterre en gardant sa foi; il n'en fut pas de même de Peter Philips, qui, vers 1590, dut quitter sa patrie pour toujours. Il émigra dans les Pays Bas, et devint à Bruxelles, organiste à la cour d'Albert et d'Isabelle. John Bull, à son tour, devait venir en 1613 l'y retrouver, avant d'aller terminer sa carrière au grand orgue de la cathédrale d'Anvers.

Par ces deux maîtres, Philips et Bull, l'art des virginalistes se répandit sur le continent; aussitôt un de leurs nouveaux amis, le fondateur des récitals d'orgue de la *Oude Kerk* d'Amsterdam, Jan Pieters Sweelinck (1562-1621), ancien élève de Zarlino à Venise, en assimilait la substance, avec la conscience peut-être de la haute mission à laquelle il était prédestiné, de concilier et de fondre l'art des compositeurs britanniques avec le style des organistes italiens, de devenir en quelque sorte le liquidateur général du XVI^e^ siècle, et de créer le style dont userait la première génération des classiques du siècle suivant.

Si son œuvre comme compositeur est déjà considé-

rable et forte, elle est plus grande encore par l'influence qu'elle exerça en ouvrant des horizons immenses et en apportant des éléments nouveaux à la *toccata*, à la *variation*, au *choral* et aux formes fuguées. Parmi les meilleures pièces de Sweelinck, il faut citer ses *fantasien en manière d'écho* qui nous plaisent encore par les possibilités qu'elles offrent, de varier et d'opposer curieusement les diverses sonorités de l'orgue, et par l'originalité de leurs épisodes ; mais les fantaisies contrapuntiques constituent vraiment les premiers monuments de l'art de la fugue. Le maître hollandais a vraiment créé là ce que M. Maurice Emmanuel nomme si justement « un arsenal de moyens musicaux », d'où les élèves et les successeurs sauront extraire des arguments de haut prix.

Il est dommage que de telles œuvres soient déparées par trop de rhétorique pédantesque, défaut qui pourtant est généralement absent de l'œuvre vocal de Sweelinck, où se trouve maint chœur vraiment inspiré ; cette sévérité trop digne et trop convaincue, cette leçon trop longue de travail et de patience n'aboutit pas, vraiment, à donner la leçon de grand art, et nous sommes tentés de n'accorder à l'œuvre d'orgue de ce scolastique autre chose qu'une respectueuse et lointaine déférence.

Mais l'éducateur fut grand, s'il fut pour l'Allemagne du Nord le « faiseur d'organistes », comme a dit Mattheson, et le maître direct de Melchior Schildt de Hanovre, de Scheidemann et de Jacob Praetorius de

Hambourg, de Samuel Scheidt de Halle, de Paul Siefert de Danzig, et d'Anders Düben de Stockolm, il demeure encore le véritable prophète de Dietrich Buxtehude et de Jean Sébastien Bach, qui sauront apprendre de lui-même à le dépasser.

III

LES CLASSIQUES. XVII[e] SIÈCLE

Il aurait fallu pouvoir s'arrêter davantage pour signaler partout au XV[e] et au XVI[e] siècle l'influence universelle du luth, dans le cours du développement de la musique instrumentale en général, et de la musique d'orgue en particulier : influence si importante, rôle si considérable, qu'il suffit pour ainsi dire de s'adresser au luth pour trouver immédiatement la solution de tous les problèmes délicats de l'histoire de la musique en Europe, à l'époque de la Renaissance.

Réduction et transcription des polyphonies, ornements de toute nature, accidents chromatiques, tempérament, évolution de l'harmonie, origine de la basse continue, art de moduler, genèse de la tonalité moderne, le luth à lui seul explique tout ; si extravagant que cela paraisse, on peut dire que le frêle instrument à cordes pincées a fait plus, en trois cents ans, pour l'émancipation de la musique instrumentale, que son colossal et aristocratique rival n'a pu faire en huit siècles, avec sa forêt de tuyaux et ses 3 ou 4 étages de claviers.

La période où se préparent les chefs-d'œuvre de la musique d'orgue ne fait, en vérité, que commencer au moment où la vogue de la musique de luth arrive à son apogée, et lorsque les organistes ont appris des luthistes tout ce qui pourra leur servir par la suite. Et pourtant, ces joueurs de « bas instruments [1] » n'étaient que les humbles élèves des maîtres du clavier, auprès desquels ils s'empressaient de venir apprendre le rudiment du contrepoint, quitte aussitôt après, à oublier toutes les règles et à culbuter la syntaxe avec la plus souriante inconscience ; mais leur fortune prodigieuse devait durer jusque vers 1650.

A la cour de France quand fut célébré, en 1559, le mariage de Madame Marguerite, sœur du roi Henri II, les organistes Jean Dugué, Thomas Champion et le luthiste écossais Charles Edinthon concoururent ensemble à la cérémonie musicale ; n'était-ce pas une parenté symbolique que celle qui unissait alors le luthiste de la Chambre au savant organiste des rois Charles IX et Henri III, désigné par Mersenne comme « le plus grand contrapointiste de son temps » ? Du mariage de Thomas Champion avec Marguerite Edinthon († 1570), était déjà né, en effet, l'enfant qui deviendrait plus tard le sieur de la Chapelle, organiste préféré des rois Henri IV et Louis XIII, et qui serait le père de Jacques Champion de Chambonnières (1602-1672) dont l'habile main devait ravir les

1. On appelait « bas instruments », ceux dont la sonorité était douce et délicate ; « hauts instruments » ceux dont le timbre était éclatant.

fines oreilles de la cour du jeune roi Louis XIV, jusque vers 1663. N'est-il pas curieux de constater que ce premier chef de l'école française de clavier, qui fut l'un des maîtres de la forme « suite » à ses débuts, eut le mérite de former des organistes comme Guillaume Nivers, les trois premiers Couperin, Gambert, Le Bègue, et Jean-Henry d'Anglebert, tout en restant toujours comme imprégné de l'art des luthistes ?

C'est au début du XVII^e^ siècle que se déterminent, d'une façon définitive, les frontières qui séparent la musique réservée à l'orgue d'église de celle qui revient à l'épinette, au *harpsichord* ou au clavecin. Il est un important livre d'orgue manuscrit provenant des frères Croisiers de Liége, et conservé aujourd'hui à la bibliothèque de l'Université de cette ville, qui nous montre bien comment était formé, vers 1617, le répertoire d'un organiste connaissant les œuvres des maîtres de Venise, d'Amsterdam et de Londres. Ce recueil comprend principalement des œuvres des deux Gabrieli, de Claude Merulo, de Sweelinck et de Peter Philips ; MM. Guilmant et Pirro qui l'ont publié, y ont ajouté en supplément les œuvres manuscrites de Pierre Cornet, un musicien profond, ému, bien personnel, et plusieurs pièces inconnues de son collègue Philips, de sorte qu'il est facile à nos modernes virtuoses de faire revivre la musique des organistes le plus en vue dans le dernier quart du XVI^e^ siècle. Des Gabrieli, nous préférons aujourd'hui ces *Cantiones* ou *Symphoniæ*, où ils réunissaient les voix et les instruments dans des

ensembles jusqu'alors inouïs de splendeur sonore et de puissance expressive ; Merulo nous semble étouffer ses thèmes sous des broderies trop lourdes et trop banales ; il reste, au fond, un « coloriste ». Nous nous laisserions plutôt séduire par le charme aimable et capricieux des *Canzoni alla francese* de Vincenzo Pellegrini qui virent le jour en 1599; aussi bien, le principal mérite de Merulo n'est-il pas d'avoir été le maître de Girolamo Diruta, organiste, successivement, des cathédrales de Chioggia et de Gubbio, et auteur d'un fameux traité ? Cet ouvrage théorique achevé en 1593, dédié au prince de Transylvanie Sigismond Battori, et pour cette raison intitulé *Il Transilvano*, est écrit en forme de dialogue ; il y est « traité de la vraie manière » de toucher l'orgue et les autres instruments à clavier ; les principes du doigté, de la transposition, du contrepoint, de la transcription et mise en partition des œuvres vocales, du mélange des jeux de l'orgue, y sont exposés et développés très clairement; c'est au surplus la première fois qu'il est établi une distinction nette entre la technique de l'orgue et celle des autres instruments à clavier, et formulé une différence entre les styles qui leur appartiennent en propre ; enfin, les exemples réunis à la fin de chaque volume forment une sorte d'anthologie très précieuse des précurseurs de Frescobaldi. A côté des maîtres cités plus haut, Diruta vient y figurer lui-même en compagnie de confrères célèbres tels que Luzzasco Luzzaschi de Ferrare, Vincent Belhaver et Gioseffo Guami († 1611), organistes de

Saint-Marc de Venise. Antonio Romanini, Paolo Quagliati, organiste en 1608 de Sainte-Marie-Majeure à Rome, et Antonio Mortaro de Novare († 1619) s'y trouvent également représentés à côté du génial et bizarre Adriano Banchieri († 1634), organiste d'un couvent de Bologne et théoricien remarquable, qui prit une part importante à l'élaboration de la basse chiffrée, non moins qu'au développement du genre sonate à ses débuts.

Pendant qu'à Ferrare en 1600, Girolamo Frescobaldi (1583-1644) achevait ses études sous la direction de Francesco Milleville, un français italianisé, et de Luzzaschi, Thomé Luis de Victoria, définitivement retiré à Madrid comme organiste du monastère des *Royales Déchaussées*, faisait imprimer par les soins de la typographie de Philippe III, un *Liber ad pulsandum in organis*, pour l'accompagnement de messes, motets et psaumes de sa composition. En même temps, Ludovico Viadana (1564-1627) dont on a voulu faire l'inventeur de la basse continue, alors qu'il n'en est en réalité que l'un des plus actifs vulgarisateurs, préparait la publication des *100 Concerti ecclesiastici* pour une ou plusieurs voix et *basso continuo* à réaliser à l'orgue. Ces concerts furent imprimés en 1602 à Venise, et bientôt suivis d'un bref traité théorique dû à Biancardi (Sienne, 1607), et du *Discorso* très important annexé aux *Sacræ cantiones* d'Agazzari (1609). Désormais tous les organistes allaient pouvoir apprendre les principes, devenus indispensables, de la basse continue, car partout en Italie se répandait la nouvelle invention.

Cependant, Frescobaldi partait pour les Flandres, il visita Bruxelles, Anvers, Malines, et dut certainement profiter de ce séjour en ce pays pour faire connaissance avec l'art et les artistes flamands, français et anglais, s'imprégner de leur musique en étudiant leur technique, et réunir tous les éléments qui devaient concourir à former sa personnalité.

Avant son retour, le jeune maître fit paraître à Anvers en 1608, son premier ouvrage, consistant en un livre de madrigaux à 5 voix ; il prit ensuite la route de Milan et s'en vint à Rome concourir pour la succession de Ercole Pasquini à l'orgue de Saint-Pierre. Frescobaldi l'emporta sur Alessandro Costantini, et entra le 1er novembre 1608, en possession d'un poste qu'il devait occuper, sauf un congé de cinq ans passé à Florence à la cour du grand duc Ferdinand II de Toscane, jusqu'en 1643, année de sa mort ; son ancien concurrent Costantini devint alors son successeur.

Le récit de la vie de Frescobaldi se confond, comme pour Sweelinck, avec l'histoire de ses œuvres et celle de ses élèves. On est souvent tenté de rapprocher ces deux maîtres qui furent, l'un et l'autre, des virtuoses doués prodigieusement, des compositeurs féconds et des chefs d'école. Mais il faut situer bien au-dessus du magistral organiste de la *Oude Kerk*, le génial musicien de la Basilique Vaticane ; Cabezon seul pourrait lui être comparé. Sweelink nous accueille le plus souvent du haut d'un glacier, tandis que Frescobaldi nous reçoit avec la chaude sympathie de son art délicat,

mais en même temps si nerveux et si fort. Partout et dans tous les genres, le maître romain ouvre des voies nouvelles : dans l'emploi du chromatisme des madrigaux transporté audacieusement à l'orgue ; dans le perfectionnement de l'écriture et de la forme des pièces fuguées auxquelles il confère une tenue de développement inconnue avant lui ; dans la succession du rythme ternaire au binaire... et nous ne parlons pas de ces énigmes curieuses qu'il se pose souvent à lui-même et qu'il résout parfois avec un malicieux sourire.

C'est surtout avec son avant-dernier ouvrage, que l'organiste de Saint-Pierre inaugure l'ère des vrais chefs-d'œuvre. Les *Fiori musicali* parurent en 1635, et leur parfum mystique embaume encore toute la musique d'orgue. Frescobaldi, dans ce recueil, employait d'ailleurs toutes les formes qu'il avait déjà traitées auparavant, mais en se surpassant soi-même. On est encore loin de se lasser d'entendre ou de jouer les préludes et les versets des *Kyrie*, des *Hymnes*, des différents tons du *Magnificat*, et les *ricercari dopo il credo*, dont émane une ferveur si charmante ; ou encore ces suaves *Toccate per l'elevazione* où le mystère de l'adoration s'opère lentement aux frontières du silence et nous ravit en plein ciel dès les premiers accords.

Entre Frescobaldi et ses élèves ou ses successeurs italiens, il y a la distance du talent au génie. Michel-Angelo Rossi publie en 1657 ses *Toccate e correnti ;* c'est un recueil assez singulier où des hardiesses

imprévues se fondent mal avec des archaïsmes déroutants, et qui vaut plutôt par les recherches d'harmonies curieuses ou rares, que par la valeur des idées, généralement assez peu caractérisées. Fabritio Fontana († 1695), qui devint le successeur de Costantini à l'orgue de Saint-Pierre, n'a laissé qu'un livre de *ricercari* d'une écriture savante et d'un style ferme.

De même que nous verrons l'art et la science de Sweelinck se transmettre et se développer surtout dans l'Allemagne du Nord, ce sera de préférence dans l'Allemagne du Sud qu'ira rayonner le génie de Frescobaldi [1].

Le grand agent de transmission fut surtout l'organiste voyageur de la cour de Vienne, Jacob Froberger († 1667), qui fut à Rome, de 1637 à 1641, l'élève et l'ami de Frescobaldi. De ce maître il fit connaître l'œuvre, le style et la technique dans toute l'Allemagne, en Hollande, en Angleterre, à Bruxelles, et à Paris, où pendant l'automne de 1652, l'organiste de l'Empereur put en effet entrer en relations avec ses confrères de la cour de France, Chambonnières, Louis Couperin, François Roberday, et les fameux luthistes Denis Gaultier et Blancrocher.

1. Il convient de nommer quelques grands musiciens qui exercèrent pendant quelque temps des fonctions d'organistes : Carissimi, à Tivoli de 1624 à 1627 ; Francesco Cavalli (1599-1676), qui aimait à plaquer de larges accords à la tribune de Saint-Marc de Venise ; Giovanni Legrenzi († 1690) a la cathédrale de Bergame ; on sait que ce maître de la sonate forma Antonio Lotti et que Bach et Haendel se sont plu à lui emprunter des thèmes ; Bassani, le maître de Corelli ; Attilio Ariosti, le célèbre joueur de viole d'amour, et le napolitain Provenzale furent aussi organistes : presque tous ces maîtres ont écrit des *sonates* ou des *concertos avec basse continue* à réaliser à l'orgue.

Dans son œuvre d'orgue, Froberger ne fait guère que cultiver les formes établies par Frescobaldi; il sait, notamment, développer ses fugues et ses toccate avec une habileté brillante, mais il n'essaye pas d'en renouveler l'élément intérieur, et il reste trop préoccupé du souci de plaire ou de mettre en relief une fringante virtuosité. Jean-Sébastien Bach cependant saura discerner les mérites extérieurs de Froberger, et estimer à leur réelle valeur le ferme contour de ses contrepoints, l'ingéniosité de ses rythmes et l'imprévu de ses cadences.

L'influence italienne continua de s'exercer à la cour de Vienne avec Wolfgang Ebner († 1665), organiste de Ferdinand III, et Alessandro Poglietti qui, vers 1663, publia douze *ricercare*, plus proches parents de la manière des Gabrieli que du style de Frescobaldi; Haendel a emprunté à cet organiste impérial le thème du 1er *allegro* de son *Concerto grosso* nº VI.

Le saxon Johann-Kaspar Kerl (1627-1693), organiste du Dôme de Saint-Étienne et de la cour de Léopold Ier, où il exerça ses fonctions de 1680 à 1692, est plus moderne et plus hardi que son collègue italien. Ancien élève, à Rome, de Giacomo Carissimi, Kerl a laissé des *toccate*, des *canzone*, et a publié, en 1686, une collection de versets intitulée : *Modulatio organica super Magnificat octo tonis respondens*. Une de ses *canzone* est célèbre pour avoir inspiré à Haendel l'un des plus formidables chœurs d'*Israël en Égypte*. On pourrait encore noter chez l'auteur du *Messie* d'autres motifs empruntés

à Kerl, dans l'allegro du concerto d'orgue en *fa*, publié en 1740 (dialogue du rossignol et du coucou) et dans le *11e concerto grosso* par exemple ; il n'y a pas lieu de s'en étonner, car Haendel aimait chez Kerl l'animation du rythme, l'expansion de la mélodie et la fermeté de ces thèmes vigoureusement répercutés qui gouvernent les fugues avec une si fière autorité.

Il faut citer, parmi les élèves de Kerl, Agostino Steffani, J.-J. Fux, F.-X. Murschhauser et Georg Reutter dont les activités diverses s'exerceront au début du XVIIIe siècle dans leur plénitude.

Si d'une part, Vienne continuait à entretenir avec l'Italie des relations établies déjà depuis de longs siècles, Strasbourg et Augsbourg, d'autre part, étaient les deux villes principales où l'art français et l'art italien forçaient les frontières de l'Allemagne ; les apôtres de cette expansion s'y rencontraient fatalement. Georges Muffat, né vers 1645 à Schlettstadt, fut à Paris, pendant six ans (1663-1669) l'élève de Lully, avant de devenir organiste du grand chœur de Strasbourg réfugié à Molsheim. Chassé de l'Alsace par l'invasion des Impériaux (1674), il vécut à Vienne, à Prague et à Salzbourg, alla ensuite à Rome chercher auprès de Pasquini la consécration de son talent et devint enfin à Passau, de 1690 à 1704, le maître de la chapelle du prince-évêque. Il fit de là rayonner sur l'Allemagne du Sud le nouvel art italien de Corelli et de ses émules.

F.-X. Murschhauser, né à Saverne en 1663, émigra de bonne heure à Munich, où il devint maître de cha-

pelle de la collégiale de Notre-Dame ; son *Octitonium novum organicum* de 1696 renferme une centaine de pièces dans les tons du plain-chant, très recommandables pour la limpidité de leur style.

A la cathédrale d'Ulm, Seb.-Anton Scherer (1631-1712) fit encore également régner le style de Frescobaldi ; il vint en 1684 à Strasbourg où il exerça quelques mois comme organiste de Saint-Thomas ; l'Alsacien Georg Rauch était alors titulaire de l'orgue de Münster, cependant que J.-S. Cousser, encore un ancien élève de Lulli, était au service du prince-évêque avant d'aller s'établir à Hambourg pour y diriger l'Opéra.

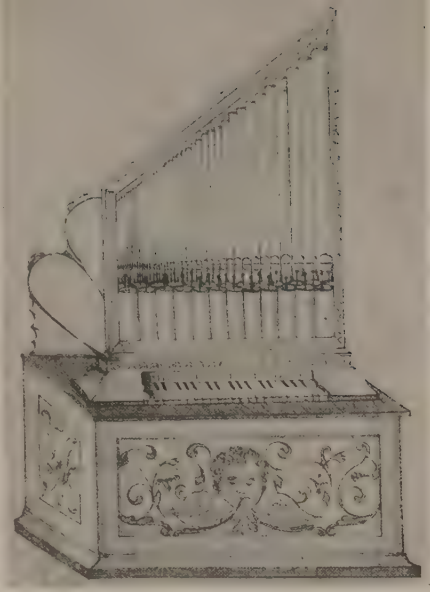
Au dôme d'Augsbourg dans le même temps, Johann Speth, un des « petits maîtres » de la *toccata* selon Georg Muffat, faisait fleurir son *Organisch-Instrumentalischer Lustgarten* qui devait paraître en 1693. Ainsi se continuait la tradition italienne naguère importée par Gregorius Aichinger († 1628), et Christian Erbach (1570-1635), le maître de l'organiste saxon Johann Klemme.

Mais la véritable partie de l'art allemand était surtout Nüremberg, l'antique cité où était toujours vénérée la mémoire d'Hans Leo Hassler (1564-1612), dont les *ricercaren* et les *psalmen* étaient encore considérés à la *Frauenkirche* comme des modèles bien vivants.

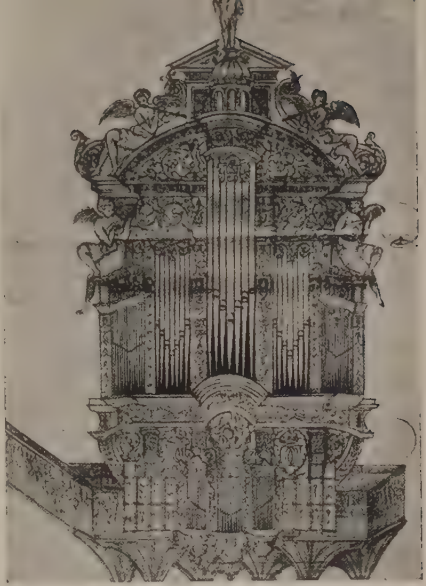
A l'orgue de Saint-Egide, Erasme Kindermann (1616-1655) avait accompli une courte mais éclatante et féconde carrière. Il avait publié en 1649 son *Harmonia organica* qui comprenait des *præambula* dans les douze tons, des fugues, et des pièces de formes plus libres, le tout d'un

style clair, d'un mouvement aisé, avec une mélodie abondante et fraîche, et des rythmes harmonieux. Heinrich Schwemmer († 1676) et Kaspar Wecker qui furent ses élèves, eurent à leur tour la joie de former des artistes tels que Johann Pachelbel (1653-1706) et Johann Krieger (1652-1735). Voici deux noms qui évoquent, immédiatement, le souvenir de J.-S. Bach et celui de Haendel, ces hautes cimes que l'on ne peut s'empêcher d'apercevoir de partout : Jean-Christophe Bach (1665-1703), le frère aîné de Jean-Sébastien fut, en effet, l'élève de Pachelbel. On sait quelle influence exercèrent sur Jean-Sébastien, les chorals de ce vieux maître, et on se rappelle quelle estime Haendel professait, de son côté, pour ce Krieger, mis par Mattheson au nombre des *alten braven* insurpassables dans l'écriture de la fugue et du canon.

Dans l'Allemagne du Nord, l'art de Frescobaldi avait été importé comme un baume précieux jusqu'aux bords de la Trave, par un de ses anciens élèves, Franz Tunder (1614-1667), devenu titulaire du fameux orgue de l'église Sainte-Marie de Lübeck. Mais après son établissement définitif dans la vieille capitale de la Hanse, il n'avait gardé du maître romain que le souvenir d'une belle et pure lumière, et s'était mis avec ardeur à suivre les traces des disciples de Sweelinck et notamment celles de Samuel Scheidt et de Scheidemann † 1663). Celui-ci, organiste à partir de 1625, de l'église Sainte-Catherine de Hambourg, fut le maître de Jean Reinken, virtuose extraordinaire qui prit une part active à la



« RÉGALLES ET JEU DE 3 PIEDS ENSEMBLE »



LES ORGUES DE LA SAINTE-CHAPELLE DU PALAIS AU TEMPS D'HENRI II

Dessins de Jacques Cellier († vers 1620), organiste de la cathédrale de Reims.
(Paris. Bibl. Nat. Ms. fr. 9152.)

fondation de l'opéra de Hambourg, de Werner Fabricius (1633-1679), organiste à Saint-Nicolas de Leipzig, et du thuringien Mathias Weckmann (1621-1674), un parfait musicien qui brilla à Dresde où il fut l'ami d'Heinrich Schütz, et qui revint ensuite à Hambourg fonder un grand *Collegium musicum*.

Reinken, né dans la plaine d'Alsace à Wilshausen près d'Hochfelden, après avoir de bonne heure émigré en Hollande, vécut à Hambourg où il devint, en 1663, le successeur de Scheidemann à l'orgue de Sainte-Catherine; il régna fièrement dans sa tribune, comme un prophète sévère, pendant plus d'un demi-siècle, et ne mourut en 1722, presque centenaire, qu'après avoir eu la joie d'entendre, à son orgue, J.-S. Bach improviser sur le choral *an Wasserflüssen*, qu'il avait lui-même autrefois traité, avec un luxe inouï de savants développements et de traits impétueux faisant rage à travers l'énorme étendue de tout l'instrument. Tous ces vieux maîtres ont laissé chacun sa part de chorals variés pour orgue : on y trouve de la fantaisie joyeuse ou de la mélancolie pénétrante; parfois une aimable simplicité, mais plus souvent au contraire une ornementation surchargée qui contraste bizarrement avec les effusions d'une piété sincère.

Après avoir rendu hommage à la mémoire de Thomas Selle, cantor du *Dom* de Hambourg, valeureux compositeur de motets et de concerts spirituels, et avoir nommé Gustaf Düben de Stockholm et Rubert de Stralsund, il faut aller retrouver dans les églises de Halle le

plus génial et le plus émouvant de tous les disciples de Sweelinck, Samuel Scheidt (1587-1654). Sa *Tabulatura nova* en trois parties, parue à Hambourg en 1624, constitue véritablement le premier monument de la musique d'orgue *echt deutsch*, délivrée des bandelettes des coloristes, et devenue, du premier coup, le langage ému et intelligible de la foi la plus ardente et de la sensibilité la plus profonde.

Les deux premières parties contiennent des fugues, des variations et des fantaisies dont plusieurs sont évidemment destinées au clavecin ; mais la troisième partie constitue un véritable *Ordo* de chorals sur les hymnes de l'année liturgique, avec en plus, un *Kyrie*, un *Credo*, des *Psaumes*, et tous les tons du *Magnificat*.

Si l'on veut bien comprendre ce qu'il y a de poésie et de force dans la musique de Scheidt, qu'on relise le fameux choral *Da Jesus an dem Kreuze stund ;* le musicien est là tout entier, et Jean-Sébastien Bach, lui-même, ne traitera pas l'ancien hymne du xv^e^ siècle avec plus de grandeur et de lyrisme discret.

Scheidt est avant tout un maître de l'harmonisation du choral ; il en burine ensuite la variation avec l'ingéniosité, la logique et la puissance d'un Albert Dürer ; avec un instinct merveilleux il découvre peu à peu les magnificences de l'orgue, tout en perfectionnant le contrepoint expressif. Non seulement il peut s'élever très souvent à la hauteur de l'inspiration d'un Frescobaldi et d'un Cabezon, mais généralement il les dépasse dans la mise en œuvre de la technique. Il inaugure hardiment

l'emploi de la double pédale, s'efforce de faire ressortir à chaque partie ses thèmes de choral, et arrive le premier à mettre en évidence le *cantus firmus*, à l'alto, en le registrant avec les jeux de quatre pieds de la pédale ; il stimule les facteurs, et encourage ou forme de nombreux élèves, parmi lesquels on compte Zacharias Eckard et Adam Krieger (1637-1666), organiste de la cour à Dresde, et auteur de curieux *Lieder* avec accompagnement d'instruments.

La zone d'influence de l'école issue de Sweelinck pourrait se limiter au sud par une ligne brisée tirée de Dordrecht à Halle et de Halle à Varsovie. Dans l'immense plaine ainsi définie, maîtres et élèves avaient essaimé dès qu'avait été terminée l'organisation de la liturgie protestante, et malgré les horreurs de la guerre de Trente ans, dans trois principaux centres où s'étaient formé des groupes nettement caractérisés : celui de Hambourg, de Lübeck et du Hanovre, en y comprenant la Hollande où s'illustra Anthonin van Noordt († 1675), et la Scandinavie ; le groupe de Wolfenbüttel et de Brunswick, auquel appartiennent Michel Praetorius (1571-1621), Delphin et Nicolas-Adam Strunck ; et enfin le groupe de Halle et Leipzig dont les derniers représentants seront les organistes Christian Ritter et Frédéric-Wilhem Zachow (1663-1712), remarquables compositeurs de cantates, qui annoncent à la fois Bach et Haendel.

Il était, à la limite des deux zones influencées l'une par Frescobaldi, l'autre par Sweelinck, une région privilé-

giée bordée d'un côté par la chaîne des montagnes boisées de l'ancienne Thuringe, de l'autre vers Dresde par les Monts Métalliques ; ce petit royaume de poésie et de légende, à jamais illuminé par la douce figure de sainte Elisabeth, devait devenir une terre d'élection pour l'art de l'orgue après qu'y auraient vécu Schütz, Weckmann et Pachelbel. Eisenach, Weimar, Erfurt, Mülhausen, Weissenfels, autant de cités où la musique avait été, de tout temps, fort en honneur et qu'allaient encore illustrer davantage des organistes fameux : Heinrich Bach (1615-1692) et son fils Jean-Christophe (1642-1703), Hammerschmidt dont les motets devaient devenir populaires par toute la Thuringe et une partie de la Saxe, Rudolphe Ahle (1625-1673), W.-K. Briegel (1626-1710) et Georg Boehm (1661-1733), en attendant J.-S. Bach !

Que devenait pendant tout ce temps l'art de l'orgue au pays de France, depuis la disparition de Guillaume Costeley et d'Eustache du Caurroy ?

En 1610 avait paru un recueil de 42 compositions d'Eust. du Caurroy, réunies sous le titre de *Fantaisies à III, IV, V et VI parties* et publiées comme œuvre posthume, par le neveu de ce théoricien classique du pur contrepoint français ; en même temps Ballard imprimait *Vingt-quatre fantaisies à quatre parties disposées selon l'ordre des douze modes* du flamand Charles Guillet de Bruges. L'auteur dans sa préface les destinait particulièrement à l'orgue, bien que ces petites pièces fussent imprimées en quatre parties séparées.

Du Caurroy, lui, n'avait rien précisé au sujet de

l'emploi ou du mélange des instruments, mais comme toutes les compositions de son recueil sont des exemples d'architecture sonore valant par elle-même, « science, disait-il, démonstrative et très certaine », on en peut trouver plusieurs qui conviendraient parfaitement à l'orgue. Plusieurs thèmes de plain-chant y sont développés avec une ampleur ingénieuse : la dixième fantaisie, à quatre, est sur *Requiem æternam*, la quatorzième et la quinzième sur *Ave Maris stella*, la dix-neuvième et la trente-cinquième sur *Conditor alme siderum*, la trente-cinquième sur le V^e^ ton solennel, une autre enfin sur l'hexacorde. Chaque partie instrumentale se meut dans un ambitus restreint, d'où il résulte beaucoup de croisements; aussi la meilleure façon de faire revivre ces œuvres curieuses serait-elle sans doute de les faire exécuter par un groupe d'instruments à cordes accompagnés par l'orgue.

Jusqu'en 1623, on ne trouve guère à citer que des noms; Florent Bienvenu (1567-1623), organiste de la Sainte-Chapelle de Paris, par exemple, « le plus excellent homme de son temps pour toucher les orgues ». C'était un ami de Jean Titelouze (1563-1633), chanoine et organiste de la cathédrale de Rouen, en compagnie duquel il fut appelé plus d'une fois pour expertiser ou recevoir des travaux de facture : à l'abbaye de Saint-Denys entre autres occasions, le 8 septembre 1604, ou bien encore en 1610 à Notre-Dame de Paris; nous le retrouvons, cette fois, assisté de Jacques Champion, de Paul Maillard, et de Jean Lesecq († 1625), organiste de Saint-Eustache depuis 1583.

A la même époque, brillaient à la cour Nicolas de la Grotte et Pierre Chabanceau, sieur de la Barre ; Charles Thibault († 1618), à l'orgue de Notre-Dame, allait avoir comme successeur, Charles Racquet[1], le maître de contrepoint des plus fameux luthistes, et le collaborateur bénévole de Mersenne pour établir dans l'*Harmonie Universelle* la liste des mélanges désormais classiques, des jeux de l'orgue.

Les organistes français du XVII^e^ siècle ont une importance historique de premier ordre ; Lecerf de la Vieville, en 1725, le pressentait déjà, quand il souhaitait que « quelque musicien entendu voulut nous épargner le soin d'aller fouiller dans les plus vieux, pour y déterrer ce qu'ils nous ont laissé qui en vaut la peine, et nous fit un recueil court et sûr de leurs ouvrages » ; ce vœu ne devait être réalisé qu'en 1903, lorsqu'apparut le premier des dix volumes de la magnifique collection des *Archives des Maîtres de l'Orgue* publiée par Alex. Guilmant, qui s'était associé M. André Pirro, pour la partie historique.

Ce volume était consacré à la réédition des œuvres complètes de Titelouze, parues à l'origine chez l'éditeur parisien Pierre Ballard, en 1623, un an par conséquent avant la *Tabulature* de Scheidt, et onze ans avant la publication des *Fiori musicali* de Frescobaldi.

Ce livre d'orgue strictement fidèle aux huit modes du

1. Charles Racquet vivait encore en 1641. Son fils Jean qui l'avait déjà remplacé à l'orgue de Notre-Dame en 1648, mourut vers 1695, et eut Médéric Corneille comme successeur.

plain-chant, comprend une quarantaine de versets appartenant aux douze principales hymmes de l'année, et huit *Magnificat*. Les versets sur les hymmes *Pange lingua*, *Ave Maris Stella* et *Veni Creator*, comptent parmi les plus remarquables. Titelouze y pratique un art grave et noble, fort observé et très habilement contrepointé ; il manie les dissonances avec hardiesse et les mêle aux consonances « comme le peintre, dit-il dans sa préface, use d'ombrage à son tableau, pour mieux faire paraître les rayons du jour et de la clarté ».

L'œuvre excellente de ce primitif, qui est, en vérité, l'un des fondateurs de la musique d'orgue française, mérite d'être remise au répertoire de nos organistes modernes, tant par sa valeur propre, qui est des plus grandes, que par le modèle qu'elle nous offre, d'un art liturgique, cadrant merveilleusement avec les cérémonies du culte et d'une musique modale appropriée aux échelles du chant grégorien.

Il est impossible d'affirmer, après l'avoir lue, l'infériorité des thèmes grégoriens et leur impuissance à susciter une grande musique d'orgue. Des siècles de souvenirs sublimes vibrent dans ces antiques mélodies qui communiquent à l'inspiration moderne une ampleur et une force qui sont d'en haut. Ne semble-t-il pas, la première fois qu'on les entend, qu'on les reconnaisse et qu'elles vivaient déjà au fond de nos âmes ?

Dès le premier quart du XVII^e^ siècle, les auteurs français qui écrivent pour l'orgue l'ont compris ; ils cherchent parfois à abandonner délibérément la stylisation

JEAN-PETERS SWEELINCK (1562-1621)
Gravé par Joan Muller.

H. FRESCOBALDI (1583-1644)
Gravé par Cl. Mellan.

(Cabinet des Estampes.)

des danses nobles, et s'étant proposé « cette grande bienséance » qui caractérise toujours « les bons ouvrages », s'efforcent à choisir les chants et les mouvements qui leur semblent les plus conformes et les plus convenables au sentiment et à l'esprit de l'église, à « trouver de l'harmonie » le plus qu'il est possible, et à créer peu à peu une sorte de grand style oratoire, ou simplement décoratif. Plusieurs de nos organistes célèbres du XVII^e^ siècle ne nous sont malheureusement pas connus par des œuvres composées pour leur instrument, soit que leurs pièces d'orgue, restées manuscrites, aient été perdues, soit qu'aimant à improviser, ils aient préféré écrire pour le clavecin, la voix ou les instruments à archet : tels Jacques Champion de Chambonnières qui nous a laissé plus de cent pièces de clavecin groupées en véritables *suites*, et son élève, Robert Cambert (1628-1677), organiste de Saint-Honoré et de la reine Anne d'Autriche, qui fut l'un des « vrais créateurs de l'Opéra français ».

Henri du Mont (1610-1684), organiste à l'église Saint-Paul et maître de chapelle du roi, est surtout connu par des motets fort savants et expressifs et par ses cinq *messes en plain-chant*, que l'on chante encore aujourd'hui dans toutes les églises de France. La Bibliothèque Nationale conserve quelques-unes de ses pièces pour clavier, treize en tout, la plupart en forme d'*allemandes* (graves ou lentes), mais traitées librement et tenant aussi parfois du prélude, avec une expression discrète et recueillie.

On connaît également quelques pages de Louis Couperin († 1661), de Monard, et d'Etienne Richard, cet organiste de l'église Saint-Jacques-de-la-Boucherie qui fut choisi par Louis XIV, le 14 février 1657, pour être son maître d'épinette.

Mais rien, ou presque, n'a subsisté de ce qu'auraient écrit pour leur instrument Michel de Lalande (1657-1726), organiste de Saint-Jean-en-Grève de 1680 à 1691, et Jean Buterne († 1727), qui partagea sa vie entre les deux tribunes de Saint-Etienne-du-Mont et de Saint-Paul, où il avait en 1673 succédé à son maître Henry du Mont. De Lalande, qui fut le plus grand de nos musiciens pendant les cinquante années de transition qui vont de Lully à Rameau, nous laisse du moins deviner par les hardiesses harmoniques de son *De profundis* et la riche inspiration de ses grands motets, ce que dut être son talent réputé d'improvisateur. On n'a rien conservé des Houssu, ni de Jacques Thomelin, l'un des maîtres de Couperin le Grand, non plus que de Gabriel Garnier, qui fut le premier titulaire de l'orgue des Invalides, inauguré en 1687 par Guillaume Nivers.

De Jean Denis, élève de Bienvenu, organiste de Saint-Barthélemy et de Saint-Séverin, il faut lire le précieux *Traité de l'accord de l'Espinette*, paru en 1650. L'auteur, ayant été « organiste et ouvrier », nous y fournit toutes sortes de renseignements sur la facture instrumentale, comme sur la technique de la fugue, les huit tons de l'Eglise, ou la manière de bien se tenir aux claviers.

« L'organiste, dit-il, doit bien prendre garde de ne

pas tant remuer et fretiller des doigts, qu'il fasse confusion et un brouillis qui empesche d'entendre les consonances et les mouvements... « Cela est beau de voir une personne qui joue bien et de bonne grâce, et qui a la main bien posée, mais il faut bien prendre garde de ne pas toucher de force ny de contrainte ; car qui que ce soit est contraint ou forcé en ses mains, ou en son corps, ne touchera jamais bien. »

On trouvera encore dans son livre « un prélude pour sonder si l'accord est bon partout », en forme de labyrinthe modulant assez curieux. Mersenne, dans ses *Cogitata physico-mathematica* (1644), rangeait Denis parmi ces musiciens à l'oreille délicate qui ne pouvaient tolérer le tempérament à douze demi-tons égaux.

Les principaux livres d'orgue du XVII^e^ siècle qui nous ont été conservés, après celui de Titelouze, sont ceux de Guillaume-Gabriel Nivers (1617-1703), organiste de Saint-Sulpice ; de Nicolas Gigault (1625 — vers 1707), organiste des églises Saint-Nicolas et Saint-Martin-des-Champs à Paris, et l'un des maîtres de Lully en compagnie de Métru et de François Roberday. Il faut y ajouter les recueils de Nicolas Le Bègue (1630-1702), de François Couperin, sieur de Crouilly (1631-1703), de Jean-Henri d'Anglebert né en 1635, et d'André Raison († 1716), organiste de Sainte-Geneviève et maître de Clérambault. Parmi ces organistes, Nivers et Le Bègue recherchent plutôt la liberté et la souplesse de la mélodie, Roberday, d'Anglebert, Couperin et Raison la richesse du contrepoint, tandis que Gigault nous offre

comme une encyclopédie des formes de la musique d'orgue de son temps.

Ces vieux maîtres représentent l'école française à son apogée ; le jeu de l'orgue à l'église était alors réglé par le Cérémonial de Paris (1662), et le langage de l'instrument considéré généralement comme une sorte de sermon idéal ; mais on commençait quand même à prendre plaisir aux combinaisons de jeux et de claviers, aux contrastes du *grand-jeu*, du *récit* et de l'*écho*, aux *soli* de flûtes, cromornes, cornets, voix humaines, trompettes ; et on aimait à détacher une mélodie de l'ensemble polyphonique ; peu à peu, chez les organistes parisiens et certainement sous l'influence de Lully, un style nouveau se faisait jour ; tout en façade, massif et pompeux, harmonique et vertical ; avec de la grandeur, mais aussi avec une aptitude moindre à exprimer les inquiétudes ou les touchantes suavités de l'âme croyante.

Sans doute, les organistes de Paris étaient les maîtres de tous, et on s'empressait à leur école, mais les orgues des cathédrales et des abbatiales n'étaient pas, en province, desservies par des artistes d'un moindre mérite, au contraire ! Limitant le monde à l'étendue de leurs claviers, sans agitation vaine et sans ambition, ils poursuivaient souvent avec plus de sérieux et de réflexion le rêve sonore en quoi ils mettaient toute leur complaisance, et certains d'entre eux nous émerveillent vraiment par les solides qualités de leur style.

Jacques Boyvin (1650-1706) appartient à cette catégorie de « gens éloignés » et valeureux ; organiste de la

cathédrale de Rouen de 1674 à 1706, il publia deux livres de pièces d'orgues sur les huit modes de plain-chant (1700), et un traité d'accompagnement très précieux pour nous renseigner sur la pratique musicale de ce XVII[e] siècle français, qui est bien l'une des plus belles époques et des plus caractéristiques de notre génie musical.

Gilles Jullien, organiste de la cathédrale de Chartres, nous a laissé, lui aussi, un *livre d'orgue dans les huit modes* (1690) : on y trouve plusieurs pièces à cinq parties assez curieuses, et une « fantaisie chromatique ».

Mais l'organiste français dont l'œuvre exerça le plus d'influence surtout à l'étranger, fut Nicolas de Grigny (1671-1703), organiste à l'abbaye de Saint-Denis, de 1693 à 1695, puis titulaire du grand orgue de la cathédrale de Reims, musicien émouvant, ingénieux et profond. Son style, a dit M. Pirro, nous étonne, tant il est sérieux, continu et d'une « élégance aisée qui lui appartient en propre ». Bach qui, dans sa jeunesse, avait copié le livre d'orgue du maître rémois, avait dû aimer la poésie grave et concentrée de ces « récits de tierce en taille » (au ténor), où de Grigny semble avoir mis toute son âme ardente et tendre avec le pressentiment instinctif de sa mort prématurée, et ces savantes fugues sur le chant des Hymnes du Vespéral, où règne une calme fierté. De Grigny d'autre part, tout comme Roberday, était fort curieux de connaître l'art des maîtres allemands et italiens, maint passage de son livre d' orgue en témoigne ; pourquoi faut-il que la mort ait arrêté sitôt un artiste

studieux, si digne de devenir un grand maître français ?

Dans le midi de la France brillait surtout l'école espagnole, illustrée à l'époque de Titelouze et de Frescobaldi par l'habile Rodriguez Coelho, qui avait donné en 1620 ses *Flores de Musica*. Luis de Aranda, né à Séville, « ce rossignol charmant dont Louis XIII faisait tant d'estime », avait « fait du bruit à Paris » avant d'avoir l'orgue de la cathédrale à Narbonne où il mourut vers 1660. Il avait dressé les devis des orgues des cathédrales de Nîmes et de Montpellier, celles-ci construites en 1648 par les frères Eustache ; l'un des premiers titulaires en fut le religieux carme Raymond Breton, qui se fit ensuite bénédictin, et se retira à l'abbaye de Saint-Victor de Marseille où il était encore organiste vers 1680.

Mais le plus remarquable des artistes espagnols à cette époque est, sans nul doute, Don José Cavanillas † 1725, organiste de la cathédrale d'Urgel, doué d'une imagination exubérante et hardie, auteur de superbes toccatas très développées où s'allie le mysticisme concentré de Cabezon à la fantaisie lumineuse de Frescobaldi.

Quant à l'Angleterre, déchirée par la guerre civile, elle avait assisté, lors de la victoire des puritains, aux funérailles de l'orgue et de la musique d'église. Presque tous les instruments avaient été détruits à la suite de l'ordonnance du Parlement datée du 9 mai 1644 ; mais le retour des Stuarts les avait rétablis et le règne de Charles II avait vu éclore pour la musique un renou-

veau délicieux ; tout juste le temps de faire fleurir un jardin de musique, soigneusement entretenu par Christophe Gibbons, Matthew Locke, John Blow (1648-1708) et Henry Purcell (1658-1695), rare génie fauché dans sa fleur, et pourtant si original et si charmant, si héroïque et si passionné ; ces noms glorieux marquent, dans l'histoire de la musique britannique, une époque unique ; il semblerait que l'école anglaise ait voulu rassembler ses forces pour jeter un vif éclat avant de disparaître devant l'invasion des maîtres étrangers.

IV

LES CLASSIQUES. XVIII[e] SIÈCLE

Vers 1700, les organistes de tous les pays étaient arrivés à déterminer les éléments stables du langage qui convient à leur instrument. Tout était donc prêt pour l'accomplissement du rêve, passionnément poursuivi pendant plus de six siècles, de réaliser la synthèse de l'harmonie et du contrepoint.

C'est le moment précis où, dans l'Allemagne du Nord et en général dans les pays protestants, l'art de l'orgue ayant pris dès la fin du siècle précédent son essor splendide va atteindre d'un seul coup, sous l'influence de trois maîtres prééminents : Pachelbel, Buxtehude et J.-S. Bach, le plus haut degré de sa perfection, tandis que, dans les pays catholiques, la décadence commencera vers 1730, et ne fera que s'accentuer.

HENRI LIBERT, ORGANISTE DE LA CATHÉDRALE D'ANVERS
DE 1630 A 1661

Peint par Van Dyck, gravé par P. de Jode.
(Cabinet des Estampes.)

En Italie, en effet, depuis 1640, le théâtre musical détournait à son profit toute la force des artistes de génie, d'ailleurs fort nombreux ; l'Allemagne du Sud, et plus tard la France, devaient suivre le même exemple : l'opéra allait partout détrôner la cathédrale, le vieux plain-chant tomber de plus en plus dans l'oubli, et le fossé se combler, qui aurait pu marquer une hypothétique limite, d'ailleurs toujours disputée, entre la musique profane et la musique d'église. Dans l'Allemagne du Nord et en général dans les pays luthériens au contraire, le *choral* fournissant la matière première de toute composition religieuse, s'opposait véritablement comme une infranchissable barrière à l'invasion du style profane ; et comme cette forme musicale essentiellement populaire se prêtait merveilleusement à l'art du développement ou de la variation, et à l'exploitation sincère d'un symbolisme poétique et mystique, elle allait bientôt pouvoir exprimer, avec toutes les nuances des textes sacrés, les plus intimes vibrations de l'âme, et par surcroît, étendre à travers le domaine de la musique religieuse, sa légitime et salutaire autorité.

Pachelbel, qui mourut en 1706 à Nüremberg, où il s'était fixé définitivement en 1695 après une vie assez nomade, est le premier des anciens maîtres du choral qui ait recherché, systématiquement, à dégager une impression musicale toujours en rapport avec le sens des textes poétiques ; ce qui, d'ailleurs, ne l'a nullement gêné pour écrire des fugues d'un style ample et soutenu, non plus que de brillants *toccate* d'allure animée et

énergique. Dans les chorals, il laisse généralement planer en valeurs longues et sans l'orner la mélodie consacrée, et confie à un accompagnement fugué dont les motifs et les figurations sont dérivés de la mélodie principale, l'exégèse et le commentaire des paroles à méditer. De là une grandeur sereine qui nous émeut profondément, par la gravité de l'expression mystique et la plénitude de l'harmonie. Jean-Sébastien Bach avait été élevé dans l'atmosphère de ces chorals, qui faisaient encore partie, au temps de son enfance, du répertoire de l'église d'Eisenach dont Pachelbel avait été l'organiste de 1675 à 1678 ; il ne les oublia jamais, et lorsqu'à son lit de mort il dictait à son gendre Altnikol, son dernier choral, le sublime *Wenn wir in höchsten Nöten sind*, c'était, encore une fois, l'esprit de Pachelbel le pieux prophète, qui était venu le visiter pour l'introduire à sa suite dans la Vie Eternelle.

De même que Pachelbel, au temps où il était au Dom de Vienne, le suppléant de Caspar Kerl, avait reçu, à deux générations de distance, comme l'a fait remarquer M. Pirro, un reflet du génie de Frescobaldi, Buxtehude, l'illustre organiste de la *Marienkirche* de Lübeck et le contemporain de l'organiste de Nüremberg, fut initié à l'art de Sweelinck, et à égale distance, par son maître Johann Lorentz, organiste de la *Nikolaikirche* de Copenhague, et gendre de Jacob Praetorius de Hambourg. C'est peut-être la raison pour laquelle le maître de Lübeck nous intéresse moins que Pachelbel dans le domaine du choral, qu'il traite le plus souvent sous

forme de grande fantaisie selon la manière de Tunder et de Reinken. Mais il reprend l'avantage dans le grand prélude et la fugue libre, et surtout dans la *chaconne* et la *passacaille* qu'il développe avec une invention abondante, une exubérance fastueuse et une vigueur progressive de rythme que rien jamais n'arrête.

A côté de son maître, mérite d'être mentionné, pour quelques belles pièces d'orgue que l'on connaît de lui, Nicolas Bruhns (1665-1697), à la fois organiste à Copenhague et violoniste virtuose.

Deux ouvrages importants dus à des successeurs de Muffat injustement oubliés, doivent aussi être signalés : l'*Octi tonium novum organicum* de Murschauser († 1737), publié à Augsbourg en 1696, et le *Neo-organoedum*, paru dans la même ville en 1715, de Caspar-Ferdinand Fischer, maître de chapelle du margrave de Bade. Ces deux recueils comptent parmi les meilleures productions de l'art catholique de cette époque, notamment les *Magnificat* et les *Inventions et Imitations pour le temps de la Nativité* du premier. Les préludes et les fugues de Fischer sont des pièces brèves et faciles d'exécution, qui furent estimées dans la famille de J.-S. Bach.

En Jean Kuhnaun (1660-1722), à la fois théologien, helléniste, avocat et mathématicien, nous saluons, avant tout, l'un des créateurs de la sonate moderne et l'un des précurseurs de la musique descriptive à programme. « Ses suites pour clavier, a dit M. Romain Rolland, sont des modèles d'élégance et de verve, parfois teintée de rêverie. » Si Kuhnau fut comme organiste et cantor de

Saint-Thomas de Leipzig, le prédécesseur de J.-S. Bach, il n'est pas inexact d'affirmer qu'il fut, parfois aussi, son modèle, notamment dans ses chorals et ses cantates d'église, où il annonce, en plus d'un endroit, son immortel successeur.

Le docte Johann Mattheson (1681-1764), le génial Georg-Philip Telemann (1681-1767), le sincère et élégant Johann-Gottfried Walther (1684-1748) nous rapprochent, à la fois, de Bach et de Haendel, dont tous trois furent les contemporains, les émules et les amis.

Mattheson, qui fit en 1762 construire le « grand orgue de Saint-Michel de Hambourg [1], est surtout célèbre par ses ouvrages théoriques, qui exercèrent à son époque une influence énorme, et qui restent encore aujourd'hui une source inépuisable de renseignements ; il a publié en 1735 un recueil de fugues à plusieurs sujets et l'a dédié à Haendel. « L'ouvrage est digne de l'attention des Connoisseurs, lui répondit l'auteur d'*Acis et Galathée*, et quant à moi, je vous rends justice. » Telemann qui fit preuve, dans tous les genres, d'une extraordinaire facilité, n'a laissé pour l'orgue que vingt fugues brèves et vingt-quatre chorals variés et fugués, bien dignes d'être inscrits de nouveau au répertoire de toutes les écoles d'orgue.

Mattheson et Telemann, qui firent à leur époque, profession d'un modernisme militant, se sont fait remar-

1. Cet instrument détruit en 1906 par un incendie, a été reconstruit six ans plus tard par E. Walcker. Il compte maintenant 163 jeux et 12.173 tuyaux.

quer par leur ardeur à bannir de la musique les antiques échelles, et à installer définitivement le principe de la tonalité, avec la primauté du mode majeur et la hiérarchie de ses relatifs et de ses voisins.

Walther, le collègue de J.-S. Bach à Weimar, a mérité d'être appelé par Mattheson « le second Pachelbel » ; il est, de plus, cher aux historiens de la musique, à cause de la publication qu'il fit en 1732, d'un *Musikalisches Lexicon*, rempli de notes intéressantes et de documents précieux sur la musique de son temps.

A la suite de tant d'artistes petits et grands, et les dominant tous de la hauteur de son incomparable génie, apparaît Jean-Sébastien Bach. On a vu toutefois combien il eût été injuste de n'avoir pas tenu compte de ses prédécesseurs, dans le culte que nous professons envers le maître des maîtres, si bien vengé par la postérité de n'avoir guère été considéré par ses contemporains que comme un habile virtuose et un savant professeur.

Mais comme il est impossible de lui réserver ici toute la place à laquelle lui donnent droit la qualité et la quantité de son œuvre, le lecteur voudra bien se reporter aux trois ouvrages que M. André Pirro a consacrés à Bach, ainsi qu'à une étude, parue en 1900, et très importante au point de vue de l'esthétique des chorals ; traitant des *Formes d'expression dans la musique de Schütz*, M. Pirro y indiquait déjà que « le lexique de Schütz contenait les mots essentiels du vocabulaire de Bach, et que la syntaxe des deux auteurs était, en somme, de même nature ». Le *J.-S. Bach* de Spitta et

le beau livre de M. Albert Schweitzer, *Bach, le musicien-poète*, sont justement célèbres. Enfin, couronnant le tout, une magnifique édition critique et pratique de tout l'œuvre d'orgue, entreprise par MM. Ch.-M. Widor et A. Schweitzer, est actuellement en cours de publication[1]. C'est à ces travaux, qui se complètent l'un par l'autre, qu'il faut demander assistance, pour explorer avec fruit et en toute connaissance l'œuvre prodigieuse du musicien « qui a redit, mieux que les plus grands, ce que chacun d'eux avait pensé de meilleur ».

On sait comment s'est formé ce puissant génie : déjà comblé de tous les dons par la nature, il s'acharna toute sa vie au développement des plus étonnantes dispositions musicales. Dans sa jeunesse passée à Eisenach, à Ohrdruff et Lunebourg, il reçut directement ou à distance l'empreinte de ses ancêtres d'abord, puis celle de Pachelbel, de Böhm, de Reinken et de Buxtehude. Il trouva même, dit sa notice nécrologique, « l'occasion de s'affermir dans le goût français alors nouveau dans cette région », en entendant les concerts français de Celle. Aux tribunes des orgues d'Arnstadt et de Mülhausen (1704-1707), il assouplit un talent qui allait, de 1708 à 1717, mûrir à la cour de Weimar, aux rayons du

1. Cette édition paraît chez S. Schirmer, à New-York. Chaque volume est précédé d'une *préface* contenant des observations générales sur l'interprétation et l'analyse des compositions qui y sont contenues et ordonnées en suivant, le plus possible, l'ordre chronologique. On y trouvera les observations les plus précieuses sur le mouvement, la registration, les changements de clavier, les transitions et les contrastes, et en général sur tous les principes dont il faut s'être pénétré, avant d'entrer dans ce monde idéal.

classicisme italien. C'est là, en effet, que Bach étudia Frescobaldi, Legrenzi, Corelli, et surtout Vivaldi, dont il transcrivit, en les remaniant, une vingtaine de concertos; c'est là encore qu'il lut les œuvres de N. de Grigny, de Couperin, de Louis Marchand, de Charles Dieupart († 1740), et de Gaspard Le Roux, pour ne citer que les auteurs qui lui ont fourni des thèmes dont il sut tirer un parti merveilleux; mais c'est surtout chez les maîtres d'Italie que Bach découvrit le secret de la belle simplicité du plan et de la perfection de la forme.

Ayant mis dans ses pièces d'orgue le plus pur de son art, c'est-à-dire le meilleur de son esprit et de son cœur, Jean-Sébastien Bach a réalisé, avec la magnifique inconscience du génie, une de ces œuvres privilégiées qui demeurent « une force active et réelle » ; les générations d'organistes se suivent, dans les deux mondes, et vivent toujours de sa sève inépuisable. On pourrait répéter à propos des fantaisies, des fugues et des chorals, ce que les anciens disaient du *Zeus* de Phidias, il n'y aurait qu'un seul mot à changer : « Quiconque les a *entendus* une fois, ne peut plus être malheureux ! »

L'œuvre d'orgue de Bach peut se diviser en quatre grandes catégories :

a) Les *Préludes* ou les *Fantaisies* et les *Fugues* (60 environ) ;

b) Les 6 *sonates en trios ;*

c) Les Toccatas et pièces diverses : *canzona, pastorale, passacaille,* transcriptions de *concertos* de Vivaldi,

et la suite de *variations en canon* composée pour la Société des sciences musicales, fondée en 1738 par Mizler, un ancien élève particulier de Bach ;

d) Les *chorals* (une centaine de préludes ou de variations).

Dans cette énorme production, les préludes et les fantaisies forment une suite d'émouvants poèmes, tantôt majestueux et tendres, tantôt tristes, paisibles ou mélancoliques, ceux-ci discrets ou délicats, ceux-là coloriés, éclatants ou tumultueux ; mais tous, toujours parés d'harmonies puissantes et raffinées.

Suivant les « sujets », les fugues sont épiques ou lyriques, oratoires ou seulement décoratives et monumentales ; les unes semblent se pelotonner humblement dans l'ombre des chapelles ; les autres, lancées sur un mouvement qui leur est propre, filent tout droit, comme la lumière, en faisant flamboyer les nefs des cathédrales ; elles passent, dans un rythme grandissant et terrible. Chacune, en son genre, est une œuvre parfaite, se développant avec une vigueur et une logique admirables, les subtilités du contrepoint n'y causant jamais d'embarras, car Bach sait cacher sa science et a horreur des formules et des vaines complications.

Si les *toccatas* sont de splendides morceaux de bravoure, les *sonates* nous offrent des modèles à étudier de développement purement symphonique ; mais les chorals forment, comme les quatuors de Beethoven, une œuvre à part : Bach s'y révèle vraiment le prince de la solitude mystique ; il commente les textes saints

avec une telle ferveur, et exprime l'essence même de la Foi avec une sincérité si naïve et si touchante, qu'il trouve du même coup la pierre philosophale de tout l'art, dans la fusion qu'il arrive à réaliser de l'antique monodie et d'une polyphonie éternellement moderne.

Ce n'est point un son mort dans les airs répandu,
C'est un verbe vivant dans le cœur entendu.
Ce langage senti touche, illumine, enflamme...

Bach forma de nombreux élèves ; ses fils d'abord, qui furent des artistes supérieurs, dont on ne s'est pas encore donné la peine d'apprécier les œuvres et le mérite à leur vraie valeur : Wilhelm Friedemann (1710-1784) fut, de 1746 à 1764, organiste de la *Liebfrauenkirche* de Halle ; Philippe-Emmanuel 1714-1788), devint le claveciniste de Frédéric II ; Jean-Christophe (1732-1795), maître de chapelle du comte de Lippe à Bückebourg, s'est révélé comme un auteur de motets et d'oratorios intéressants ; et Jean-Chrétien (1735-1782), qui se convertit au catholicisme, fut nommé en 1760 organiste de la cathédrale de Milan, avant d'aller à Londres faire applaudir ses opéras. De tous les fils de Bach, l'aîné est le seul qui soit resté à peu près fidèle, dans ses fugues et ses chorals, aux principes que le père leur avait inculqués ; malheureusement, il mena une triste vie, dissipée et presque misérable, d'enfant prodigue qui n'avait pourtant rien d'autre à dépenser que son génie. Rappelons, une bonne fois, que le fameux *concerto* d'orgue en ré mineur, sur lequel a

été jusqu'ici établie la gloire de Friedemann, n'est pas de lui, mais de Vivaldi; et que le transcripteur n'est autre que Jean-Sébastien lui-même...

Les frères cadets, conquis entièrement par l'opéra italien, devaient suivre une tout autre voie : Philippe-Emmanuel irait révolutionner le style de la musique de clavier, créer le modèle de la sonate classique et s'affirmer un des précurseurs directs d'Haydn, de Mozart et surtout de Beethoven ; Jean-Chrétien deviendrait un maître de la *symphonie* à ses débuts, et l'initiateur de Mozart à l'art d'écrire pour la voix avec accompagnement d'orchestre.

Les autres élèves de Bach qui ne cédèrent pas au courant italien, n'eurent guère, généralement, d'autre ambition que celle de pieusement transmettre à leurs élèves l'enseignement du grand homme qu'ils avaient connu et aimé. Ils formèrent à son école tous les organistes de l'Allemagne; il convient de nommer au moins les principaux : Johann-Caspar Vogler (1696-1765), auteur de *Choral-Gedancken* publiés en 1737; Schubart (1690-1721), qui fut le successeur de Bach à Weimar en 1717; Tobias Krebs et son fils Lüdwig (1713-1780), un des élèves préférés du maître ; Gerber (1702-1775) ; Christoph Altnikol († 1759) ; Agricola (1720-1774), apparenté par sa mère à Haendel, et qui tenait les claviers de l'orgue quand Bach dirigeait l'exécution de ses cantates; il devait plus tard succéder à Graun comme maître de la Chapelle à la cour de Prusse; Gottfried Homilius (1712-1785), organiste de la *Frauenkirche* et

savant *cantor* de l'Ecole de la Croix à Dresde, qui prolongerait la tradition du contrepoint de Bach jusqu'à Beethoven et Richard Wagner, par l'intermédiaire de ses élèves Johann-Adam Hiller (1728-1804), qui instruisit van den Eeden, et Christian Weinling (1743-1813), maître de Theodor Weinling (1780-1842), qui eut la gloire d'enseigner la fugue à l'auteur de *Parsifal*. Nommons encore le célèbre théoricien Kirnberger (1721-1783), et enfin Christian Kittel (1732-1809), le maître de Johann-Christian Rinck.

Il est impossible d'omettre un important groupe de musiciens qui, en dehors de l'enseignement direct de Bach, ont fait preuve d'une habileté et d'une science notoires, et dont les œuvres caractérisent avec une netteté parfaite l'époque de transition qui relie l'art classique ancien à l'art classique moderne. Ces maîtres « de deuxième grandeur » montrent bien le passage des dernières œuvres de Jean-Sébastien Bach, de Telemann et de Haendel aux premières mesures du *Requiem* de Mozart ; beaucoup d'entre eux, au surplus, sont aussi doctes théoriciens qu'éminents virtuoses : tels Joseph Fux (1660-1741) et André Sorge (1703-1778) ; Ernst Eberlin (1702-1762), et Michel Haydn (1737-1806), qui tous deux exercèrent une si heureuse influence sur le développement du génie naissant de Mozart. Tels encore Czernohorsky (1684-1740), qui fut à Assise le maître de Tartini, et plus tard, à Prague, celui de Gluck et de Joseph Seeger (1716-1782) ; Wilhelm Marpurg (1718-1795), et Albrechtsberger (1736-1809), organiste à la

cour de Vienne, mais dont le plus beau titre de gloire est sans doute d'avoir été l'un des maîtres de Beethoven.

L'Italie, toute à l'opéra, n'a guère le temps de se recueillir, mais les meilleures pages de Zipoli, organiste du *Gesù* à Rome, et surtout celles de Domenico Scarlatti (1683-1757), forcent l'admiration par la beauté classique de la forme, et l'énergie de l'impulsion rythmique.

En Angleterre, Pepusch (1667-1752), William Croft (1678-1727), Maurice Green († 1755) et Boyce (1710-1779), cultivent avec succès les formes musicales les plus savantes, mais leurs fugues pâlissent à côté de l'aisance souveraine et de l'opulence splendide de celles de Haendel.

L'auteur du *Messie* est l'un des premiers qui aient cultivé le *concerto* pour orgue et orchestre. Les œuvres qu'il nous a laissées en ce genre, une vingtaine environ, comptent parmi les plus connues et les plus séduisantes. On sait qu'il les a composées pour les exécuter lui-même en manière d'intermèdes pendant ses séances d'oratorios, et qu'il se plaisait parfois à y introduire de merveilleuses improvisations. On remarque, dans ces concertos, l'influence de Corelli et de Vivaldi ; le style de l'ancienne *Sonate d'église fuguée* s'y combine avec celui de l'*Ouverture française*. Mais ces formes sont traitées avec une grande liberté, surtout dans les variations décoratives et dans ces récitatifs somptueux, où l'orgue monologue entre deux *Tutti*.

Ces concertos sont généralement divisés en quatre mouvements : une introduction ou une *ouverture à la*

française, un *allegro*, un *adagio* et un *allegro final*. L'orchestre comprend d'ordinaire deux hautbois, les instruments à cordes et le *cembalo*, parfois deux flûtes, deux cors, une harpe.

Il nous faut maintenant remonter jusqu'à la fin du XVII^e^ siècle pour reprendre la suite de l'école française. Tous les compositeurs de Paris, disait Brossard, et surtout les organistes, « avaient alors, pour ainsi dire, la fureur de composer des *Sonates à l'italienne* ». Le style d'orgue devait aussitôt s'en ressentir; il ne serait plus bientôt question d'enrichir le contrepoint ni l'harmonie, on irait de plus en plus se contenter d'une écriture facile et uniforme, avec de petites phrases courtes et abstraites, d'une discrétion élégante sans doute, mais un peu sèche, et sans vibrations profondes. Il y aura encore parfois, cependant, de la grandeur, de la noblesse et de l'éclat, comme chez Marchand, Du Mage et Daquin, mais la poésie se fera extrêmement rare, l'émotion faisant trop souvent défaut, et l'art n'étant point parfait.

Le défaut capital de nos musiciens est évidemment de manquer « d'écriture », de ne pas savoir développer leurs idées avec cette richesse à laquelle nous sommes accoutumés aujourd'hui, et de ne pas savoir alimenter, activer et renouveler, par les jeux du contrepoint, cette force infinie dont Bach nous a révélé les arcanes essentiels. Mais nous ne devons pourtant pas oublier que ce grand homme a subi quand même l'influence de nos « petits maîtres » et qu'il semble « avoir vu, comme l'a noté M. Chantavoine, dans l'art français de son époque,

une légèreté, une agilité, une souplesse dont il pouvait corriger ce que son style admirable offre parfois d'un peu lourd et d'un peu rigide ».

François Couperin le Grand (1668-1733) et Jean-Philippe Rameau (1683-1764), qui sont les deux maîtres les plus glorieux de la musique française de clavecin, n'ont malheureusement, ni l'un ni l'autre, laissé la moindre pièce d'orgue : il nous faut recourir à leurs *Ordres* ou à leurs *Suites*, et à leurs plus beaux *Motets* pour admirer la fantaisie ou l'audace de leur génie, et pour nous figurer la splendeur des mondes enchantés qu'ils devaient révéler aux heureux auditeurs de leurs improvisations.

Louis Marchand, dont l'auteur de *Castor et Pollux* admirait tant le talent à « jouer de tête » naquit à Lyon, le 2 février 1669; il était déjà fixé à Paris en 1689, et s'y était rapidement fait connaître comme habile organiste. Professeur très recherché, virtuose à la mode, quoique très fantaisiste, il devint titulaire des principaux orgues de la capitale : aux Jésuites de la rue Saint-Jacques ; à Saint-Benoît (1699), à Saint-Honoré (1703), à la Chapelle Royale (1708), et aux Cordeliers. Au cours d'un voyage en Allemagne, il fit la connaissance de J.-S. Bach, alors organiste de la cour de Weimar : on voulut les mettre en présence dans une sorte de concours sur le clavecin, mais l'organiste de la cour de France ayant estimé à sa valeur le génie écrasant du rival qu'on voulait lui opposer, sut éviter la rencontre, en quoi il fit preuve de tact et d'intelligence.

Bach, de son côté, rendait hommage à l'habileté de Marchand et connaissait suffisamment ses œuvres pour y emprunter un thème de fugue qu'il développa dans l'un de ses *Concertos brandebourgeois*.

Il est assez étonnant que, de retour en France, Marchand n'ait pas songé à introduire le pédalier à l'allemande, ni cherché à diriger les organiers dans l'étude et l'essai de la facture de certaines familles de jeux à bouche inconnus en France, tels que les quintatons et les gambes ; il se contenta de reprendre simplement son orgue des Cordeliers, où tout Paris accourait pour l'entendre. Il mourut le 17 février 1732. Son œuvre d'orgue, entièrement posthume, a été réédité par Alex. Guilmant. M. Pirro a relevé les particularités du style de Marchand, à la fois conservateur et novateur, avec des concessions au goût du temps, mais où se manifestent une sensibilité et une grâce particulièrement françaises.

Les premières traces d'italianisme apparaissent dans la musique d'orgue chez Gaspard Corrette, originaire de Delft, et organiste de l'église Saint-Herbland de Rouen. Il donne en 1703 sa *Messe du 8e Ton ;* on y trouve beaucoup de variété dans l'invention des motifs. Corrette multiplie les remarques les plus utiles pour le toucher, et l'interprétation des agréments, et indique avec le plus grand soin la registration de ses pièces.

« La fugue doit être grave, dit-il, avec beaucoup de propreté. » Dans le grand plein jeu, on ne fait point de vitesse ; le dialogue se touche fort hardiment : on y fait

GRAND ORGUE DE LA *LIEBFRAUENKIRCHE* DE HALLE
Inauguré en avril 1716 par Jean-Sébastien Bach.
W.-Friedmann Bach en fut le titulaire de 1746 à 1764.

entrer toutes sortes de mouvements et de la gaieté. Par certain conseil, il nous ramène au *rubato* préconisé par Frescobaldi : « La *tierce en taille* veut des langueurs, des cadences, des vitesses et des mouvements. »

En 1706 paraît la *Suite du premier ton* de M. Guilain, qualifiée par le *Mercure Galant* de « fameux organiste » ; l'ouvrage, étant dédié à Marchand, nous incite à penser que cet artiste était élève ou suppléant du célèbre organiste des Cordeliers ; on ne sait rien de plus. Quoi qu'il en soit, ce recueil offre le plus grand intérêt.

Citons, à côté de Guilain, un authentique élève de Marchand, Pierre du Mage, qui fut à la collégiale de Saint-Quentin le premier titulaire d'un instrument monumental construit par Robert Clicquot, et dont le buffet, dessiné par Jean Bérain, a seul survécu à la ruine et à l'incendie de cette insigne basilique. Le noble livre d'orgue de Du Mage, paru en 1708, fut connu de J.-S. Bach et de ses élèves.

Les pièces d'orgue et de clavecin de Charles Piroye (1712), élève de Lully et de Lambert, ont tout à fait l'aspect de transcriptions de morceaux d'orchestre, le style en est massif et peu intrigué ; nous leur préférons les deux recueils de Nicolas Siret († 1754), organiste de la cathédrale de Troyes ; le deuxième de ces recueils, dédié à Couperin, renferme une *passacaille* bien développée avec d'intéressantes oppositions de majeur et de mineur.

Louis-Nicolas Clérembault (1676-1749), l'un des maîtres de la *cantate française*, fut l'élève de J.-B. Mo-

reau et d'André Raison, auquel il succéda à l'orgue des Jacobins de la rue Saint-Jacques ; en 1716, il était organiste de l'église Saint-Louis de Saint-Cyr, et il devint plus tard titulaire de l'orgue de Saint-Sulpice. Son premier livre de pièces pour cet instrument, dédié à André Raison, et paru en 1710, est remarquable par la grâce ou la fierté des mélodies et des rythmes et par la plénitude exceptionnelle de la polyphonie.

Un autre ancien élève de Moreau, Jean-François Dandrieu (1682-1738), organiste de Saint-Merry à partir de 1704, a laissé un livre d'orgue qui comprend six suites de tons différents ; chaque suite commence par un *Offertoire* après lequel viennent plusieurs pièces séparées, et finit par un *Magnificat* du même ton. Il s'y trouve des fugues intéressantes et le tout porte le caractère d'une noble et élégante simplicité. On se prend parfois à penser que Couperin le Grand aurait, pour l'orgue, écrit dans un style analogue.

Louis-Antoine Dornel, nommé en 1706 organiste de l'église Sainte-Madeleine en la Cité, et qui obtint plus tard l'orgue de l'abbaye de Sainte-Geneviève, a publié en 1731 des *Pièces de Clavecin*, en leur temps « fort estimées » ; mais le meilleur de son œuvre consiste sans doute en ses motets à grand chœur et ses *Livres de Symphonie* pour divers instruments ; il y témoigne d'une grande habileté dans l'emploi du style canonique et dans l'enchevêtrement de figurations mouvementées. Un recueil manuscrit de ses pièces d'orgue, encore inédites, se trouve à la Bibliothèque Sainte-Geneviève.

Élève de Marchand et de Bernier, Louis-Claude Daquin (1694-1772) était titulaire, à douze ans, de l'orgue du Petit-Saint-Antoine ; on sait qu'il fut plus tard le rival heureux de Rameau à la tribune de Saint-Paul et le successeur de Marchand aux Cordeliers. Toujours liés, quoique se disputant la prééminence, Daquin et Marchand « parurent se l'accorder mutuellement par l'amitié qu'ils se portèrent » ; chose fort commune d'ailleurs, à cette époque, entre hommes supérieurs d'un égal mérite ; Rameau, de son côté n'estimait-il point Daquin, comme Bach admirait généreusement Hasse et Haendel, Graun ou Telemann ? Nul organiste en France, après Marchand, ne souleva, comme Daquin, l'admiration des contemporains. Ses variations de Noëls, qui n'ont encore rien perdu de leur ingénieuse diversité, de leur franchise d'accent ni de leur souplesse enjolivée, sont restées au répertoire de tous nos organistes.

Que de noms il faudrait encore citer depuis Marin de la Guerre (1658-1704), organiste de la Sainte-Chapelle, qui encouragea les débuts de l'enfant prodige dont nous venons de parler, jusqu'à Nicolas Séjan qui devint titulaire de la classe d'orgue à la création du Conservatoire de Paris !

Noms d'artistes isolés, comme Rachel de Montalan (1646-1738), organiste de Saint-André-des-Arcs et gendre de Molière ; François d'Agincourt, de la chapelle du Roi ; Jacques Février, de Saint-Roch ; Dufour, de Saint-Laurent ; ou encore, noms de véritables dynasties de musiciens, tels ceux des familles Thomelin, Houssu, de

Bousset, Fouquet, Forqueray, Corrette et Couperin... On ne peut guère omettre Guillaume-Antoine Calvière (1695-1755), organiste du roi et de Notre-Dame, ni le célèbre Claude Balbastre (1727-1799), l'ami de Rameau, le maître de clavecin de Marie-Antoinette et l'innovateur au *Concert spirituel* dès 1755, du *concerto d'orgue avec orchestre*, fameux virtuose qui attirait de telles foules à Saint-Roch, que l'archevêque de Paris se crut obligé, en 1762 et 1776, de prendre des mesures pour éviter le tumulte et l'encombrement.

Diderot qui aimait à aller entendre Calvière à Notre-Dame, lui a dans son *Encyclopédie*, consacré quelques lignes qui peuvent s'appliquer à tous les grands improvisateurs : « Cet homme, a-t-il dit, avait du génie et une variété de jeu inépuisable, et, ce qui est peut-être encore plus rare, un talent correspondant à l'étendue de son instrument. Au reste, il avait de commun avec tous les hommes excellents en quelque genre que ce soit, d'être de temps en temps fort au-dessous d'eux-mêmes ; il n'y a que la médiocrité qui se soutienne et qui soit la même tous les jours [1]. »

A tous ces artistes de l'école française, il faut rattacher quelques représentants de l'école belge : Antoine Loret, déjà bien connu en 1745, et Matthias van den Gheyn (1721-1785), dont M. Van Elewyk a ressuscité l'œuvre et le nom.

Avec Armand-Louis Couperin (1735-1789), l'art de

1. La seule pièce d'orgue connue de G. Calvière est un intéressant *Récit de cromorne en taille*, publié par M. Paul Brunold (Sénart, édit.).

l'orgue en France périclite dans un formalisme étriqué et vide ; déjà Rameau dans sa vieillesse l'avait remarqué lorsqu'il confiait, mélancolique, son désenchantement à Balbastre : « La musique se perd, on change de goût à tout moment. Je ne saurais plus comment m'y prendre moi-même, s'il me fallait travailler comme par le passé ; il n'y a que Daquin qui ait eu le courage de résister au torrent. Il a toujours conservé à l'orgue la grâce et la majesté qui lui conviennent. » Et dans son *Tableau de Paris* paru en 1781, Sébastien Mercier s'écriait : « L'abus presque général de n'avoir que des passages sous les doigts, et cela par défaut de génie et d'application, cet abus est devenu si criant, que les chansons ont prévalu sur l'orgue, de manière qu'il n'a plus rien de cette majesté convenable à un temple. »

C'est bien en effet, après Daquin, que l'école d'orgue française s'étiole, s'épuise, et marche mécaniquement vers le néant. Quelques rares musiciens tentent encore de louables efforts ; mais la poésie est morte ou rampe sans vigueur... Citons du moins, parmi les braves, en suivant l'ordre chronologique : Parant, organiste des Quinze-Vingt ; Charles Bonjour, organiste de l'Ecole Militaire ; Veras, de Lille ; Jean Odeo de Mars, de Vannes ; Lescault, de la cathédrale d'Auch ; Gravier, de celle de Bordeaux ; et de nouveau à Paris, Virbès, de Saint-Germain-l'Auxerrois ; J.-P. Legrand († 1773), l'organiste que Mozart entendit jouer à Saint-Germain-des-Prés, et qui publia en 1763 des sonates dans le style de Ph.-E. Bach ; Broche et Tapray (1737-1819).

Miroir l'aîné n'a laissé que la réputation d'un improvisateur brillant ; comme autrefois Marchand, il était titulaire d'un grand nombre d'orgues à la fois.

A la fin du XVIII^e^ siècle, Jean-Jacques Beauvarlet-Charpentier (1734-1794), l'un des quatre organistes de Notre-Dame, était, avec Nicolas Séjan, organiste de Saint-Sulpice, considéré en France comme le plus habile virtuose. Mais Charpentier mourut en 1794, de sorte qu'après la Révolution, l'art de l'orgue ayant d'ailleurs presque disparu, Séjan restait pour ainsi dire le seul à représenter l'ancienne école. Triste école d'orgue, en vérité, que celle du Conservatoire à sa fondation, où un simple clavecin était mis à la disposition des élèves et du maître.

Le XVIII^e^ siècle avait donc vu à la fois la diffusion, dans toute l'Europe, de la musique française, disciplinée par Lulli et par Rameau, l'admirable synthèse de toute la musique des siècles réalisée par Bach et Haendel, et l'apparition des « grands classiques » avec Haydn, Mozart et Beethoven ; mais le triomphe du théâtre italien et l'irruption du moi dans la musique avaient fait, à la fin, tourner toutes les têtes : on avait démantelé l'antique église-forteresse du contrepoint et de la fugue, où seuls les organistes auraient pu encore se réfugier, et on était même occupé à en raser les derniers vestiges, quand au siècle suivant, à l'exemple de Beethoven et de Schumann, à l'appel de Mendelssohn, et sur un signal de Liszt, allait surgir une nouvelle génération d'élèves de Bach. Nous allons voir de quelle

manière elle comprit ses leçons, et comment elle voulut rebâtir la cathédrale engloutie.

V

LES ROMANTIQUES ET LES MODERNES.

Au moment où Beethoven faisait exécuter à Vienne sa première symphonie, deux élèves directs de Jean-Sébastien vivaient encore : Christoph Transchel, devenu à Dresde un aimable claveciniste, et Kittel organiste à Erfurt. Toujours resté fidèle aux leçons de jadis, Kittel s'était chargé d'éduquer, d'accord avec Forkel, l'ami de Friedemann et de Philippe-Emmanuel, une deuxième génération d'élèves de Bach ; il forma ainsi W. Haessler (1747-1822), son propre neveu, puis G. Umbreit († 1829), M. Fischer (1773-1829), et Ch.-H. Rinck (1770-1846). Tous furent des artistes consciencieux, vivant modestement dans la ville de leur choix sans presque la quitter, tandis que Rembt († 1810) par exemple, et l'abbé Vogler († 1814) couraient l'Europe entière et faisaient sensation en exerçant des talents qui étaient loin d'être supérieurs au leur.

F.-W. Berner († 1827) et E. Koeler († 1847), qui connurent aussi Forkel, furent à Breslau les maîtres d'Adolphe Hesse (1809-1863), par qui le style de Bach fut importé en France.

Tous ces virtuoses, malheureusement, s'immobilisèrent dans leurs compositions, aux formules d'un con-

PROJET DU BUFFET D'ORGUES DE L'ÉGLISE SAINT-SULPICE
Dessiné par Servandoni. Gravé par St. Fessard.
(Département des Estampes.)

trepoint bien aride, ou tombaient, quand ils tentaient d'en échapper, dans les fadeurs d'un style « galant », peu en rapport avec la majesté de leur instrument.

Ce fut Mendelssohn, qui le premier ressuscita vraiment le culte de Bach, le jour de la triomphale exécution de la *Matthäus-Passion*, qu'il dirigea à Berlin en 1829. A son tour, il voulut suivre la voie ouverte un siècle auparavant, par le rude prophète des cantates, en écrivant 3 *préludes et fugues* (op. 37) et 6 *sonates* (op. 65).

Dans ses sonates, Mendelssohn condense toutes les formes jadis cultivées par Bach, mais il les traite avec une fantaisie romantique; parfois aussi il en réduit les lignes grandioses avec une grâce toute charmante, sans pourtant rien leur ôter de leur élastique vigueur.

Cependant, à Dresde, au cours d'un repos forcé après une crise terrible, l'héroïque et tendre Schumann, luttant contre son inexorable destin, se réfugiait, lui aussi, dans la citadelle de Bach. De l'année 1845, datent les *Etudes et Esquisses* pour piano pédalier destinées aux élèves de la classe d'orgue du conservatoire de Leipzig, et les 6 *fugues* pour orgue, admirablement expressives, sur le nom Bach. Il y avait alors dix ans que Liszt rêvait d'enrichir la technique et la littérature du « pape des instruments, cet Océan mystique, écrivait-il, qui naguère baignait si majestueusement l'autel du Christ, et y déposait avec ses flots d'harmonie les prières et les gémissements des siècles ». Il voulut aussi faire jaillir la source vivifiante et inépuisable; à son heure il frappa sur le rocher de Bach. Sa foi fut récompensée : un *Pré-*

lude et fugue sur les lettres magiques, s'ordonna en un riche monument de polyphonie chromatique aux lignes grandioses.

Quant à la fantaisie en *ut mineur*, construite sur le choral *ad nos, ad salutarem undam*, Saint-Saëns la déclarait « le morceau le plus extraordinaire qui existe pour l'orgue » ; elle dure fort longtemps, et cependant l'intérêt n'y languit pas un instant : architecture puissante, splendeur décorative, lyrisme enthousiaste, recueillement profond, accent héroïque ; tout concourt à faire de cette œuvre une rare merveille d'art et d'inspiration.

Les *Variations* sur le thème du *Crucifixus* de la Messe en *si* mineur, et sur la basse du premier chœur de la cantate *Weinen, Klagen*, forment, dit Chantavoine, « un véritable drame de la conscience chrétienne, assaillie par la peine ou le remords et guérie par la parole divine ».

Dans ces trois grandes compositions, Liszt se révèle non le précurseur, mais en plus d'une page, l'initiateur généreux et même le modèle de R. Wagner et de Franck.

Johannes Brahms (1833-1897), lui aussi, a écrit pour l'orgue quelques *variations*, une *fugue*, et les *onze chorals* de l'op. 122 où il serre de près le texte des cantiques, et arrive à en exprimer le sens poétique dans un langage musical d'un style large et bien personnel.

Dans le mouvement suscité par Mendelssohn, Schumann et Liszt, entrèrent avec enthousiasme quelques-uns de leurs collègues ou élèves notoires, tels que J.-G. Topfer (1791-1870), aussi savant théoricien

qu'habile exécutant, J. Hanisch (1812-1892), Brosig (1815-1887), A. Tod, Winterberger, et Gottschalg qui entreprit, en collaboration avec l'auteur du *Christus*, la publication d'un important *Repertorium für die Orgel*.

Plus près de nous, J. Habert, Rheinberger, Renner, Piel, Thielen, Stehle, Karl Straube et leurs élèves ont beaucoup composé pour l'orgue, et dans tous les genres, mais avec une trop grande préoccupation de la double virtuosité de l'écriture et de l'exécution, sans toujours la mettre au service d'idées bien choisies. Il faut, toutefois, mettre à part l'œuvre d'orgue de Max Reger (1873-1921), ce chevalier teutonique de l'orgue moderne. Il n'est pas une forme portée jadis par J.-S. Bach à sa perfection, où Reger n'ait essayé d'égaler ou de dépasser le modèle. Dans des pièces très développées, le maître bavarois donne libre cours, trop souvent sans souci de la pure beauté, à son goût excessif pour la complication de la rythmique, de l'harmonie et du contrepoint dont il a l'ivresse ; partout il prodigue les dons extraordinaires d'une science et d'une force manifestes. Mais cette science souvent, n'est qu'apparente, et cette force, fréquemment brutale, est antipathique.

La meilleure part de son œuvre est certainement la suite des 66 chorals (op. 67 et 79 b) qui sont l'expression d'une âme repliée sur elle-même, et pour un moment dépouillée de tout orgueil.

Anton Bruckner (1824-1896), qui succéda à son maître Simon Sechter, comme organiste de la cour à Vienne, était un improvisateur remarquable ; il n'a malheu-

reusement pas écrit autre chose pour orgue, que les accompagnements de ses deux *Messes*, de ses *motets*, et de son grandiose *Te Deum*. Tout comme César Franck, il était entouré d'un cortège de disciples enthousiastes et dévoués; l'un d'eux, Friedrich Klose, a essayé dans un *Prélude et double fugue* pour orgue et chœur d'instruments de cuivre, de fixer le souvenir d'une improvisation magistrale où Bruckner s'était surpassé.

En France, une fois connue la méthode d'interpréter la musique d'orgue de Bach « selon Bach », on la conserva jalousement; ne serait-ce pas là une des raisons pour lesquelles nos organistes modernes ont acquis leur extraordinaire habileté à traiter l'orgue « symphonique » dans des compositions de haut style? Mais ce résultat magnifique n'a été obtenu qu'après une longue et obscure période d'élaboration ; car la pente ascendante partit du zéro absolu, si l'on se rappelle l'inexistence de l'art de l'orgue en notre pays, à l'époque où Beethoven commençait la composition de la *Messe en ré*. Il restait encore, vers 1818, quelques représentants assez brillants de l'ancienne école : G. Lasceux (1740-1817), élève de Charles Noblet, Nicolas Séjan, Miroir, Blin, Marrigues († 1834), Beauvarlet-Charpentier fils (1766-1834), qui jouissaient d'une réputation telle que la foule se portait à Saint-Sulpice, à Saint-Germain-des-Prés, à Saint-Merry, à Saint-Étienne-du-Mont et dans les églises où on pouvait les entendre. Le caractère distinctif de leur talent était la spontanéité, la faculté de l'improvisation et la connaissance des

effets de l'orgue ; mais sauf Séjan que Chérubini aimait à venir écouter à Saint-Sulpice, les autres n'ont laissé aucun ouvrage digne de leur renommée. Leur style est généralement froid et incorrect ; ils n'avaient fait aucune étude sérieuse de l'art d'écrire, et comme disait plus tard l'organiste Benoist, ils « parlaient facilement une langue dont ils ignoraient la grammaire ».

C'est à François Benoist, précisément (1794-1878), que revient l'honneur d'avoir, en 1819, organisé définitivement au Conservatoire de Paris, la classe d'où sortirent tant d'illustres organistes : Félix Danjou, Lefébure-Wely, Alexis Chauvet (1837-1871), Ch.-V. Alkan, César Franck, Saint-Saëns, Bizet, Fissot, Paladilhe et Théodore Dubois...

Benoist n'était cependant pas le premier des organistes français ; la première place revenait sans conteste à Alexandre-François Boëly (1785-1858), qui se confinait dans sa tribune de Saint-Germain l'Auxerrois, et harmonisait dans son exécution et dans les ouvrages qu'il publiait, le style de l'école française par le choix des jeux et les habitudes qui président à leurs diverses combinaisons, et le style allemand, par un travail contrapontique et un développement de l'idée musicale dont ses contemporains offraient de trop rares exemples. Boëly était un isolé, mais les jeunes artistes l'admiraient et allaient secrètement lui demander des conseils qu'il ne refusait jamais. Il leur enseignait surtout à connaître et à aimer la beauté vivante des œuvres de Jean-Sébastien Bach, alors presque ignoré en France.

Saint-Saëns n'a pas caché ce qu'il avait gagné à suivre les avis ou les préceptes du vieil organiste de Saint-Germain-l'Auxerrois.

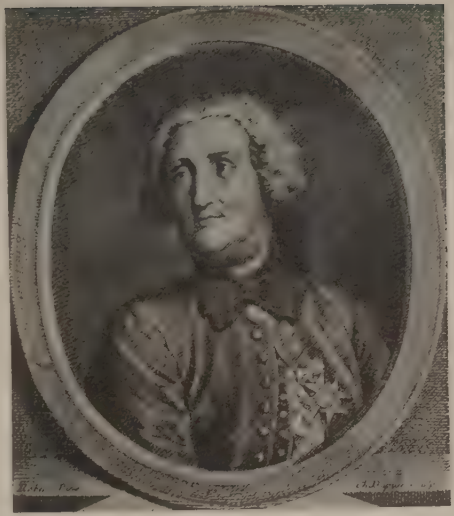
En même temps qu'au sein de notre école nationale se manifestaient les excellents résultats de l'enseignement de Benoist, un effort héroïque était tenté par Niedermeyer (1802-1861) qui, reprenant l'idée de Choron († 1834), fondait en 1853 l'*École de musique religieuse et classique*, en s'entourant d'éminents professeurs tels que Gustave Lefèvre, d'Ortigue et Clément Loret. Saint-Saëns, un peu plus tard, y devait instruire G. Fauré, Gigout, Périlhou, Ch. Collin, Koszul et Alexandre Georges ; c'est à la même école que se sont formés des organistes comme Léon Boellmann (1862-1897), Planchet, J. Erb, Bellenot, Kunc, Eugène Lacroix, et Maurice Le Boucher.

En 1872, César Franck devint, au Conservatoire le successeur de Benoist, sa classe groupa bien vite l'élite des jeunes compositeurs et prépara ainsi l'éclosion de l'école française moderne : Vincent d'Indy, Samuel Rousseau, Henri Dallier, Albert Mahaut, Gabriel Pierné, qui fut son successeur direct à Sainte-Clotilde, Chapuis, Letocart, Tournemire, comptèrent parmi ses élèves. Franck ne se préoccupait pas autrement, paraît-il, de la technique spéciale à un instrument qu'il maniait pourtant avec une supériorité reconnue ; sa classe était plutôt un cours libre de composition, d'improvisation et d'explication de textes musicaux où l'ascendant du professeur s'exerçait sur-

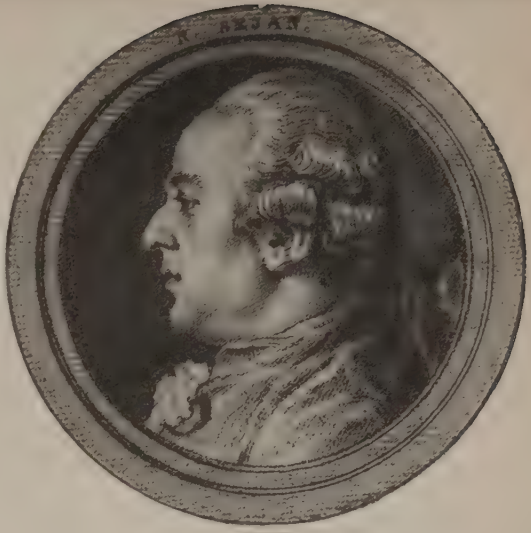
tout par les exemples qu'il donnait, et par les chefs-d'œuvre qu'il avait créés. Les *six pièces* composées de 1860 à 1862 constituaient un monument commémoratif de la résurrection en France du grand art de l'orgue.

L'inspiration de César Franck devait s'élever plus haut encore avec la rêveuse *Fantaisie en la*, le fervent *Cantabile* et cette robuste *Pièce héroïque* où des rythmes impérieux accentuent encore la fierté de thèmes mélodiques d'une admirable ampleur ; mais les *Trois chorals* sont sans doute l'expression la plus pure et la plus complète du génie du maître : il s'y manifeste avec tous les dons prodigieux de sa personnalité harmonique et de sa science souveraine. Il est difficile de décider lequel des trois chorals mérite la préférence : le premier en *mi* nous émeut mystérieusement par les recherches et les particularités curieuses de son architecture nouvelle ; l'austère grandeur du second, en *si mineur*, s'impose tranquillement comme la façade d'une Notre-Dame ; les vieilles formes traditionnelles de la passacaille et de la fugue, vivifiées et agrandies, s'y harmonisent à miracle avec une pensée toute frémissante d'amour et de foi. Le troisième, en *la mineur*, est construit plus simplement que les deux autres, dans cette forme qui encadre un thème accessoire entre deux expositions du motif principal.

« On reste pénétré de respect et d'émotion devant ce triptyque religieux qui met la technique la plus raffinée au service d'un sentiment d'une fraîcheur délicieuse et d'une adorable ingénuité. Tout chante ici. La mélodie



LOUIS MARCHAND (1669-1732)
Peint par Robert.



NICOLAS SÉJAN (1745-1819)
Dessiné en 1780 par Charles-Nicolas Cochin.

(Cabinet des Estampes.)

s'y promène sur un somptueux tapis d'harmonies chromatiquement chatoyantes; mais, ce parterre fleuri ôté de dessous ses pieds, elle garderait son port de reine et ses formes divines[1]. »

A la mort de César Franck, Ch.-M. Widor fut appelé à succéder à l'auteur des *Béatitudes;* l'éminent organiste de Saint-Sulpice ne resta que pendant six ans à la tête de la classe d'orgue, qu'il dut quitter en 1896, pour prendre la chaire de composition laissée vacante par Th. Dubois, lors de sa nomination comme directeur; ce fut assez toutefois pour fixer définitivement dans notre École Nationale les principes de la technique spéciale à l'orgue et pour y imposer la tradition d'interprétation de l'œuvre de Bach, que l'Allemagne avait longtemps conservée, mais qu'elle semblait, de jour en jour, laisser se perdre. Alex. Guilmant (1837-1911), puis Eugène Gigout devaient continuer à diriger cette belle classe d'où sont sortis tant de talents que nous admirons aujourd'hui. Guilmant et Widor étaient d'anciens élèves de J.-N. Lemmens (1823-1881), l'illustre maître du conservatoire de Bruxelles, qui a attaché son nom à la publication d'une méthode excellente basée sur le chant grégorien. Lemmens autrefois, avait été à Breslau recueillir auprès d'Adolphe Hesse de purs et solides principes d'exécution. « Pas un de ceux qui ont entendu Lemmens, a écrit M. Widor, n'oubliera la clarté, la puissance, la grandeur de son jeu; le moindre détail mis

1. G. Allix. Programmes des Récitals d'orgue donnés par M. Joseph Bonnet à l'église Saint-Eustache.

en valeur, cette valeur toujours en proportion de l'ensemble de l'œuvre. »

Alex. Guilmant, E. Gigout et Ch.-M. Widor ont consacré à l'orgue une grande part de leur production artistique. Les sonates et les recueils de pièces liturgiques des deux premiers de ces maîtres sont au répertoire de tous les organistes. Les dix *Symphonies*, non moins célèbres, de M. Widor forment un ensemble remarquable par le luxe de la rythmique, la maîtrise de l'écriture, et le large style décoratif en rapport avec la masse sonore des grands instruments modernes ; mais deux de ces symphonies, la *gothique* et la *romane* se distinguent des autres par une physionomie particulière : chacune est consacrée à la paraphrase d'un chant liturgique et dédiée à la mémoire d'un saint illustre, vénéré dans une splendide basilique.

Composée en l'honneur de saint Ouen de Rouen, la *Symphonie gothique* est aussi légendaire : le premier mouvement, d'un caractère sombre et fantastique, semble évoquer l'entourage ardent et barbare de Clotaire II, le cruel fils de Frédégonde et de Chilpéric, à la cour duquel vécut le futur évêque de Rouen. Peu à peu un thème se dégage, lumineux et pur, c'est celui de *Puer natus in Bethleem* qui rayonnera en tempête de lumière dans un *finale* triomphant et simple comme la blanche nef de Saint-Ouen, si gracieuse dans son élan, si hardie dans sa reposante ampleur.

La *Symphonie romane*, dédiée à saint Sernin de Toulouse, est encore plus purement architecturale : l'*Hæc*

dies de Pâques s'y expose dès le début, et sert d'ossature aux quatre parties dont elle est composée.

De telles œuvres, auxquelles il faut ajouter trois symphonies pour orgue et orchestre, et un grand choral pour orgue et instruments de cuivre : « *Domine salvum fac populum* », ne pouvaient manquer de faire école et d'élargir considérablement le domaine de la littérature inspirée par l'instrument. Parmi ceux qui, les premiers, participèrent à cette rénovation, il faut citer les lauréats de la classe de M. Widor ; plusieurs avaient été les élèves des dernières années de César Franck, tels Charles Tournemire, Louis Vierne et Henri Libert, qui chacun ont écrit pour l'orgue dans un style très différent : symbolique et mystique, lyrique et passionné, décoratif ou architectural. L'organiste de Sainte-Clotilde aime à orienter son invention dans le sens des émotions supérieures, comme dans ce *Triple choral*, inspiré du dogme *Sancta Trinitas*, qui renouvelle en les amplifiant selon les besoins de l'expression, trois thèmes symboliques d'un fier dessin ; la beauté vivante de Notre-Dame a fait éclore les trois symphonies de Vierne, œuvres d'une richesse extraordinaire de couleur et de développement, tandis qu'à la basilique de Saint-Denis, M. Libert qui, le premier, fit connaître en France les *chorals* de Bach, aime à rajeunir par des « pensers nouveaux » les antiques formes du prélude, de la fugue et de la passacaille.

Pour rendre à la jeune école d'orgue française l'hommage qu'elle mérite, il faudrait énumérer tous les pre-

miers prix de la classe du Conservatoire depuis plus de trente ans ; ne pas oublier d'autre part de signaler les heureux résultats obtenus à l'Institut National des jeunes aveugles, où Adolphe Marty et André Marchal initient les élèves au culte de Bach ; ni l'action de la Schola Cantorum, dont la classe d'orgue est dirigée aujourd'hui par Abel Decaux ; ni encore l'œuvre d'enseignement continuée à l'École Niedermeyer, ou entreprise à l'École Normale de Musique fondée récemment.

La doctrine organistique du Conservatoire de Paris, transmise par Alex. Guilmant à l'Angleterre et à l'Amérique, continue de s'y propager grâce aux récitals qu'y vont donner périodiquement MM. Joseph Bonnet et Marcel Dupré, grâce aussi à l'enseignement professé au Conservatoire américain du Palais de Fontainebleau dans la classe d'orgue de M. Henri Libert.

Il faudrait pouvoir mieux faire que simplement citer un brillant état-major de compositeurs et de virtuoses attachés au service des églises parisiennes ou des cathédrales de province : Ch. Quef, G. Jacob, Jean Huré, Ach. Philip, H. Mulet, Paul Pierné, Nadia Boulanger, E. Bonnal, A. de Vallombrosa, Alex. Cellier, Poillot, Alb. Alain, Ribollet, etc... Tous savent mettre en valeur un répertoire immense, en des séries de programmes combinés avec goût et méthode.

Il serait aussi injuste d'oublier les auteurs qui aimèrent parfois à confier à l'orgue du meilleur de leur inspiration : tels V. d'Indy, E. Chausson, P. Vidal, Guy Ropartz, de la Tombelle, Ch. Koechlin, P. de Bréville,

D. de Séverac, A. Bertelin, Roger-Ducasse ; aucun d'eux ne regrettera d'avoir choisi l'instrument « aux sons dévotieux » pour fixer le souvenir d'heureux instants de vie intérieure ou de pur idéalisme.

Rendons enfin l'hommage ému qu'ils méritent à ceux de nos organistes qui ont disparu au cours de la guerre : Louis Andlauer, R. Boucher, Krieger, Joseph Boulnois et René Vierne, morts pour la France dans la pleine force de leur talent.

L'Alsace est, de toutes nos provinces, celle où l'orgue est le plus aimé ; MM. Münch, J. Erb, F. X. Matthias, E. Rupp et A. Schweitzer y jouissent d'une réputation considérable. M. Erb, notamment, est l'auteur de trois *Sonates pour grand orgue*, où sont paraphrasés dans un style épique et monumental des thèmes grégoriens évocateurs de rêves magnifiques.

La Belgique a conservé les traditions de Lemmens grâce à Edgar Tinel, Jongen, L. Mawet et Paul de Maleingreau.

Comment maintenant oser choisir ou négliger parmi les artistes innombrables qui honorent l'art de l'orgue en Angleterre, en Hollande, en Suisse, en Autriche, dans les pays scandinaves, en Pologne, en Tchéco-Slovaquie, aux États-Unis enfin, où le culte de l'orgue est, pour ainsi dire, élevé à la hauteur d'une institution nationale. Breitenbach et Schildknecht furent, à Lucerne et à Zug, des maîtres renommés ; Otto Barblan, à Genève, est aujourd'hui à l'apogée d'une brillante carrière ; Dittrich et Boschetti à Vienne, Fryklöf à Stoc-

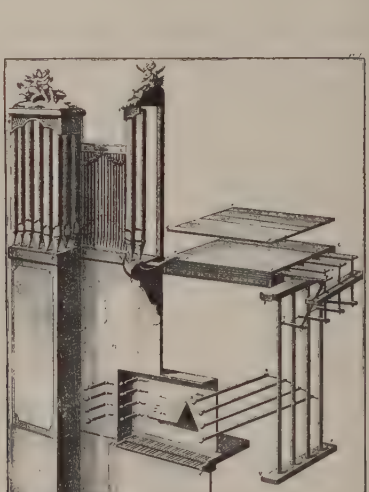
kholm, G. Matthisson-Hansen et Otto Malling à Copenhague, Macpherson, Fr. Bridge et Terry à Londres, Bairstow à York, Herbert Howells, Grattan Flood à Enniscorty, les Surzynski à Posen et à Varsovie, ont acquis une juste célébrité...

En Espagne, les élèves de Rodriguez et de Felipe Pedrell († 1922) ont renoué la tradition de Cabezon grâce aux efforts de Bernardo Gabiola et du P. Otano, de même qu'en Italie, une jeune et valeureuse école aux inspirations classiques, groupe les noms de Capocci, Enrico Bossi, Remondi, Tébaldini, Ravanello, Perosi, Pagella et Giulio Bas, celui-ci à la fois savant théoricien et auteur de pièces symphoniques pour orgue d'une belle envergure.

Jamais dans le monde il n'y eut, comme aujourd'hui, un plus grand nombre d'organistes capables d'écrire ou d'exécuter avec un talent de premier ordre, préludes, fugues, fantaisies, chorals, sonates ou symphonies. Peut-on prévoir maintenant dans quel sens évolueraient des artistes riches d'études et d'observations qui voudraient créer pour l'orgue un genre nouveau ?

La jeune école de chaque pays peut, tout en étant fière du passé et du présent, demeurer sans inquiétude en face de l'avenir, car l'orgue se dresse devant les musiciens comme naguère la muraille devant Puvis de Chavannes ; il se défend lui-même. Le style qui lui convient ne peut être que celui de la fresque ou celui du vitrail, style qui ne sera jamais à sa place que dans le sanctuaire de l'art.

Quand donc on veut faire parler la grande voix de l'orgue, il faut se rappeler que cette voix est « invendable », parce qu'elle est, en quelque sorte, un élément d'éternité : alors s'impose d'elle-même la juste notion du style qui lui convient.



ORGUE EN PERSPECTIVE ET EN COUPE
POUR FAIRE VOIR LA DISPOSITION DES MOUVEMENTS
(*Encyclopédie* de Diderot.)

TABLE ALPHABÉTIQUE

Abbey, 22.
Abyndon, 35.
Adlung, 16.
Agazzari, 57.
Agincourt (d'), 100.
Ahle (Rudolphe), 69.
Alain (Albert), 117.
Albrechsberger, 92.
Allix (G.), 114.
Altnikol, 83, 91.
Ammerbach, 45.
Andlauer, 118.
Anglebert (d'), 55, 76.
Antegnati, 14.
Aranda (d'), 79.
Attaingnant, 39.

Bach (Friedemann), 90, 91.
Bach (Heinrich), 69.
Bach (J.-Chrétien), 90, 91.
Bach (J.-Christophe), 69, 90.
Bach (J.-S), 45, 61, 64, 66, 67, 68, 69, 78, 80, 82, 84, 85, 86, 87, 89, 90, 91, 92 94, 95, 103, 106, 108, 110, 114, 116, 117.
Bach (Phil.-Em.), 90, 91, 102.
Bairstow, 119.
Balbastre, 21, 101, 102.
Banchieri, 57.
Barblan, 118.
Bas (G.), 119.
Baudoin l'orgueneur, 27.
Beethoven, 89, 91, 92, 93, 104, 109.
Benoist (Fr.), 110, 111.
Bermudo, 47.
Bertelin (Alb.), 118.
Bienvenu (Fl.), 70, 75.
Binchois, 35.
Bizet, 110.
Blin (François), 109.
Blow, 80.
Boehm, 69, 87.
Boellmann, 111.
Boely, 110.
Bondifer, 24.
Bonjour (Ch.), 102.
Bonnal (E.), 117.
Bonnet (Joseph), 117.
Bossi, 119.
Boulanger (Nadia), 117.
Brahms (J.), 107.
Bredemers (H.), 32.
Breton (Raymond), 79.
Bréville (de), 117.
Brosig, 108.
Bruckner (Anton), 108.
Brumel, 35.
Brunhs, 84.
Bull, 50.
Buchner, 32.
Buxtehude, 45, 53, 80, 83, 87.
Byrd, 50.

Cabezon, 46, 58, 67, 79.
Calvière, 19, 101.
Cambert, 55, 74.
Capocci, 119.
Carissimi, 61.
Cavalli, 60.
Cavanillas, 79.
Cavazzoni, 39, 43.
Cellier (Alex.), 117.
Cellier (Jacques), 11, 65.
Cerone, 14.
Chabanceau, 71.
Chambonnières, 54, 74.
Champion (Thomas), 40, 54.
Chapuis, 111.
Charpentier (J.-J. Beauvarlet), 21, 103.
Charpentier (J.-M. Beauvarlet), 109.
Chausson (Ernest), 117.

Chauvet (Alexis), 110.
Clavijo, 47.
Clérambault, 19, 76, 98.
Clicquot, 18, 98.
Compenius, 18.
Cormier (Jacques), 42.
Cornet (Peter), 55.
Corrette, 96, 101.
Costeley, 69.
Couperin (A.-L.), 21, 55, 60, 75, 101.
Couperin le Grand, 55, 75, 76, 88, 95, 98, 99, 101.
Cybot, 42.
Czernohorski, 92.

Dachstein (Wolfgang), 35.
Dallier, 111.
Danjou, 110.
Daquin, 19, 94, 100, 102.
Decaux, 117.
Denis (Jean), 75, 76.
Des Près (Josquin), 12, 35, 37, 48.
Dieupart, 80.
Diruta, 56.
Düben, 53, 66.
Dubois (Th.), 110, 114.
Du Fay, 31, 33, 35.
Du Mont, 74.
Dunstable, 35.
Dupré (Marcel), 117.

Edynthon (Charles), 54.
Edynthon (Marguerite), 54.
Emmanuel (Maurice), 52.
Erb (J.), 111, 118.

Facteurs d'orgues anciens, 16 et suiv.
Facteurs d'orgues modernes, 22 et suiv.
Fauré (Gabriel), 111.
Fischer, 84.
Flood (G.), 119.
Fontana, 60.
Forkel, 104.
Forqueray, 101.
Fouquet, 101.
Franck (César), 107, 109, 110, 111, 112, 114, 116.
Frescobaldi, 57, 58, 59, 60 et suiv., 71, 73, 79, 83, 98.
Froberger, 60, 61.
Fux, 62, 92.

Gabiola (B. de), 119.
Gabrieli (Andrea), 55, 61.
Gabrieli (Giovanni), 61.
Georges (Alex.), 111.
Gerber, 91.
Gheyn (van den), 101.
Gibbons, 54, 80.
Gigault, 76.
Gigout, 111, 114, 115.
Glaréan, 37.
Gluck, 92.
Green, 93.
Grigny (de), 78, 88.
Guillain, 98.
Guilmant (Alex.), 55, 71, 96, 114, 115, 117.

Hændel, 24, 61, 64, 68, 85, 91, 103.
Hassler (H.-Leo), 63, 104.
Haydn, 91, 92.
Hesse (Ad.), 114.
Hofhaimer, 32, 44.
Homilius, 91.
Houssu, 75, 100.
Howells, 119.
Huré (Jean), 117.

Ileborg, 31.
Indy (Vincent d'), 111, 117.
Isaac, 34.

Jacob (Georges), 117.
Jullien (Gilles), 78.

Kerl (J.-K.), 61, 62, 83.
Kirnberger, 92.
Kirchhoff, 19.
Kittel, 92, 104.
Kleber, 34.
Klose, 109.
Kœchlin (Ch.), 117.
Kœhler, 104.
Koszul, 111.
Kotter, 34.
Krebs, 91.
Krieger, 64, 68, 118.
Kuhnau, 19, 84.

Lacroix (Eugène), 111.
Landino, 9, 30.
Lassus (Orlande de), 44.
Le Bègue, 55, 76.
Legrand, 102.
Legrenzi, 88.
Lemmens, 114, 118.

Le Roux (G.), 88.
Le Secq (J.), 70.
Letocart (H), 111.
Libert (H.), 116, 117.
Liszt, 103, 106, 107.
Loret (Cl.), 111.
Lublin (Jean de), 44.
Luscinius, 34.
Luyton (Carl), 44.

Machaut (G. de), 10, 30.
Macpherson, 119.
Mage (Pierre du), 19, 94, 98.
Mahaut (A.), 111.
Malling (Otto), 119.
Marchand (Louis), 88, 94, 95, 96, 98, 100, 103.
Marchetto, 10.
Marpurg, 92.
Marty (Ad.), 117.
Mathias (F.-X.), 118.
Mattheson, 16, 52, 64, 85.
Matthison, 119.
Mendelsshon, 103, 106.
Mersenne, 54, 76.
Milleville, 57.
Miroir, 103, 109.
Montalan, 100.
Morlet, 18.
Mouton (Jean), 35, 42.
Mozart, 91, 92, 103.
Muffat (Georg.), 62, 63, 84.
Mulet (Henri), 117.
Murschhauser, 62, 84.

Niedermeyer, 111.
Nivers, 55, 75, 76.
Noordt (van), 68.

Obrecht, 35.
Ockeghem, 35.
Orto (de), 37.
Otano, 119.

Pachelbel, 64, 69, 80, 82, 83, 86, 87.
Paix (J.), 46.
Palestrina, 44.
Pasquini, 58, 62.
Pathie, 42.
Paumann, 31.
Pedrell (F.), 119.
Perilhou, 111.
Perosi, 119.
Perotin, 26.
Pescheur (Le), 18.
Philip (Ach.), 117.
Philipps (Peter), 50, 55.
Pierné (Gabriel), 111.
Pierné (Paul), 117.
Piroye, 98.
Pirro (André), 55, 71, 78, 83, 86, 96.
Planchet, 111.
Poglietti, 61.
Poillot, 117.
Prætorius, 14, 52, 68, 89.
Purcell, 80.

Quef (Ch.), 117.

Racquet, 71.
Rameau, 74, 95, 100, 101, 102, 103.
Ravanello, 119.
Reger, 108.
Reinken, 64, 66, 84, 87.
Ribollet, 117.
Rinck, 92.
Ritter, 68.
Roberday, 60, 76.
Roger-Ducasse, 118.
Rolland (Romain), 84.
Rolle (Fr.), 19.
Rousseau (Samuel), 111.
Rubert, 66.
Rue (de La), 35.
Rupp, 118.

Saint-Saëns, 107, 110.
Scarlatti (Dom.), 93.
Scheidemann, 64, 66.
Scheidt, 64, 67, 71.
Schering, 37.
Schmid, 46.
Schuman (R.), 103, 106.
Schütz, 66, 69, 86.
Schwemmer, 64.
Schweitzer (A.), 87, 118.
Sechter, 108.
Seeger, 92.
Séjan, 21, 100, 103, 109, 110.
Senfl, 34.
Séverac (de), 118.
Siefert (Paul), 53.
Silbermann, 18.
Straube, 108.
Strunck (N.), 68.
Surzynski, 119.
Sweelinck, 43, 51, 55, 58, 60, 64, 72, 83.

Telemann, 85, 92.
Terry, 119.
Thomelin, 75, 100.
Tinel (Edgar), 118.
Titelouze, 70, 76, 79.
Tombelle (de La), 117.
Tournemire (Ch.), 111, 116.
Transchel, 104.
Tunder, 64, 84.

Vallombrosa (de), 117.
Viadana, 57
Vierne (Louis), 114.
Vierne (René), 118.
Virbès, 102.
Virdung, 32, 35.
Vitry (Ph. de), 10.
Vogler (abbé), 104.

Walther (J.-G.), 85, 86.
Wagner (Richard), 92, 107.
Wecker, 64.
Weinling 92.
Werkmeister, 16.
Willaert, 43.
Widor (Ch.-M.), 87, 114, 115, 116.
Woltz, 46.

Zachow, 68.
Zarlino, 51.
Zipoli, 93.
Zuchetto, 31.

BIBLIOGRAPHIE

I. — Histoire de l'orgue. — Facture ancienne et moderne décoration des buffets d'orgues

Archives de la Commission des Monuments Historiques. Monographies manuscrites, dessins et photographies.

Dom Bedos de Celles. *L'art du Facteur d'orgues*. Paris, 1766-78.

Brenet (Michel). *Les Musiciens de la Sainte-Chapelle du Palais*. Paris.

Cavaillé-Coll. *Etudes expérimentales sur les tuyaux d'orgues*. Paris.

Cavaillé-Coll. *De l'orgue et de son architecture*. Paris, 1872.

Cellier (Alex.) *L'orgue moderne*. Paris, 1913.

Degering (H.). *Die Orgel... bis zur Karolingerzeit*. Münster, 1905.

Delezenne. *Note sur le Ton des Orchestres et des Orgues*. Lille, 1855.

Dictionary of Organs and Organists (2e édition). Londres, 1921. Aug. Mate et Son, edit. On y trouvera une abondante bibliographie sur l'orgue avec la description sommaire de 756 ouvrages, et des notices biographiques sur tous les organistes célèbres de l'Angleterre.

Fleury (Comte Paul de). *Dictionnaire biographique des Facteurs d'orgues français* (manuscrit)

Freemann Andrew. *English Organ Cases*, 59 illustrations. Londres, 1921.

Hill (Arthur). *The Organ Cases and Organs of the Middle Ages and Renaissance.* Londres, 1883-1891, 2 vol.

Hure (Jean). *L'Esthétique de l'orgue.* Paris, 1923.

Kircher. *Musurgia universalis.* Rome, 1650.

Locher (Ch.). *Les jeux d'orgue et leurs timbres.* Paris, Fischbacher.

Martini. *Ecole d'orgue.* Paris, 1804.

Mersenne. *Harmonie universelle* Paris. 1636-1637.

Miller (G.-L.). *Révolution récente dans la facture d'orgue.* 2e édit. Ouvrage traduit et annoté par le Dr Bédart Lille, 1914.

Mulet (Henri) *Les tendances néfastes et antireligieuses de l'orgue moderne. Etude sur le rôle des mutations* Paris, 1922.

Pedrell (Felipe) *Organografia antigua espanola.* Barcelone, 1901.

Peschard (A.). *Les premières applications de l'électricité aux grandes orgues.* Paris, 1890.

Raugel (Félix). *Les orgues de l'abbaye de Saint-Mihiel.* Paris, 1919.

Riemann (Hugo). *Katechismus der Orgel,* 3e édition. Leipzig. 1910.

Rietschel (G.). *Die Aufgabe der Orgel im Gottesdienst* Leipzig. 1893.

Ritter (A.-G.). *Zur Geschachte des Orgelspiels.* Leipzig, 1884.

Rudolz (R.). *Die Registrierkunst des Orgelspiels.* Leipzig 1913.

Schweitzer (Albert). *Deutsche und Französische Orgelbaukunst und Orgelkunst.* Leipzig, 1906.

Schweitzer et Mathias (F.-X.). *Règlement général international pour la Facture d'orgues.* Leipzig, Breitkopf.

Servières (G.). *La décoration des buffets d'orgues aux XVe et XVIe siècles.* Gazette des Beaux-Arts (décembre 1916 et mars 1917).

Wangemann (Otto). *Die Orgel* (3e édit Leipzig, 1905.

Les monographies abondent dans les recueils publiés par les Sociétés savantes ; il serait à souhaiter qu'il en fût publié une bibliographie détaillée.

II. — Les organistes

On trouvera des renseignements dans les *Histoires de la musique* de Burney, J. Combarieu, Hawkins, Landormy ; dans l'*Histoire de la langue musicale* de M. Emmanuel et les dictionnaires de R. Eitner, Fétis, Grove et Riemann. — Voir dans l'*Encyclopédie du Conservatoire*, les articles de MM. Brenet, de La Laurencie, Maclean, Mitjana, Pirro, Quittard, Romain Rolland, Villanis, sur diverses périodes en France, en Angleterre, en Italie, en Espagne et en Allemagne, du XIIIe au XVIIIe siècle.

Borren (Ch. Van den). *Les origines de la musique de clavier en Angleterre.* Bruxelles, 1912.

Bouvet (Ch.). *Les Couperin,* Paris, 1919.

Indy (V. d'). *César Franck.* Paris. Alcan.

Dr G. Van Doorslaer. *Herry Bredemers.* Anvers 1915.

— *La vie et les œuvres de Philippe de Monte.* Bruxelles, 1921.

KINKELDEY. *Orgel und Klavier in der Musik des XVI Jahrhunderts.* Leipzig, 1910.
LOCARD. *Les Maitres contemporains de l'orgue.* Paris, Fischbacher, 1901.
MOSMANS (Alph. G. J.). *Symon van Couderborch de Bruxelles († 2 sept. 1526), organiste de la cathédrale de Bois-le-Duc.* Taxandria (XXX[e] année, n° 1). Bois-le-Duc (Pays-Bas).
PIRRO (André). *L'Orgue de Bach.* Paris, Fischbacher, 1895.
— *L'Esthétique de J.-S. Bach.* Paris, Fischbacher, 1907.
— *Dietrich Buxtehude.* Paris, Fischbacher, 1913.
RIEMANN. *Handbuch der Musikgeschichte.* Leipzig, Breitkopf, 1912.
ROMAIN (Rolland). *Voyage musical au pays du Passé.* Paris, 1920.
SCHERING. *Die niederländ. Orgelmesse im Zeitalter des Josquin.* Leipzig.
SCHWEITZER (Albert). *Bach, le musicien-poète.* Leipzig, Breitkopf, 1905.
SEIFFERT (Max). *Geschichte der Klaviermusik.* Leipzig, Breitkopf, 1899.
SERVIÈRES (Georges). *Documents inédits sur les organistes français des XVII[e] et XVIII[e] siècles.* Tribune de Saint-Gervais, 1922.
SPITTA (Ph . *Seb. Bach, Biographie.* Leipzig, Breitkopf.
VOGELEIS. *Quellen und Bausteine zu einer Gesch. der Musik in Elsass.* Strasbourg, 1911.

III. — CATALOGUES ET PÉRIODIQUES

KOTHE et FORCHHAMMER. *Führer durch die Orgel. Literatur.* Leipzig.
Cäcilia de Strasbourg. Strasbourg, Le Roux.
Musica Sacra. Ratisbonne, Püstet, depuis 1868.
Revue de musicologie. Paris, Fischbacher, 1922.
Revue musicale (*La*). Paris, depuis 1920. Voir les articles de MM. Pirro, de Saint-Foix, Tiersot, etc.
Sammelbände der I. M. G. Leipzig (1899-1914).
Société française de Musicologie (Bulletin de la). Paris (1917-1921).
The Organist and Choirmaster, Londres.
The Diapason, Chicago.
The Organ. Londres (depuis 1921).
Tribune de Saint-Gervais. Paris (1895-1922).
Urania. Erfurt (depuis 1844).
Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft. Leipzig (1885-1894).
Zeitschrift der I. M. G. Leipzig (1899-1914).
Zeitschrift für Orgelbau. Graz, 1903.

TABLE DES GRAVURES

ORGUE POSITIF AU XIV^e SIÈCLE (d'après un chapiteau de la salle capitulaire, à la cathédrale de Senlis) 9

FRANCESCO LANDINO 1397 JOUANT DE L'ORGUE PORTATIF (d'après une miniature du XIV^e siècle) 9

LE GRAND ORGUE DE LA CATHÉDRALE DE STRASBOURG 1489 17

ORGANISTES JOUANT L'ORGUE POSITIF : *a*. Gravure d'Israhel van Meckenem 1503 ; *b*. Gravure de Hans Sebald Beham (1500-1550 . . 25

GILLES BINCHOIS 1460 et GUILLAUME DU FAY (d'après une miniature exécutée en 1441) 33

HANS-LEO HASSLER 1564-1612, portrait gravé en 1583. 33

ANCIEN BUFFET DU GRAND ORGUE DE LA CATHÉDRALE DE REIMS (dessins exécutés vers 1583 par Jacques Cellier, organiste de la cathédrale de Reims) 41

GRAND ORGUE DE LA MARIENKIRCHE DE LUBECK (construit de 1515 à 1518 par Bartold Hering) 49

« REGALLES ET JEU DE TROIS PIEDS ENSEMBLE ». LES ORGUES DE LA SAINTE-CHAPELLE DU PALAIS AU TEMPS DE HENRI II. Dessins de Jacques Cellier († vers 1620). 65

JEAN-PETERS SWEELINCK 1562-1621, gravé par Johan Muller. . . . 73

FRESCOBALDI 1532-1644, gravé par Cl. Mellan 73

HENRI LIBERT, ORGANISTE DE LA CATHÉDRALE D'ANVERS DE 1630 A 1661. Peint par Van Dyck, gravé par P. de Jode 81

GRAND ORGUE DE LA LIEBFRAUENKIRCHE DE HALLE (inauguré en avril 1716 par Jean-Sébastien Bach). 97

PROJET DE BUFFET D'ORGUES DE L'ÉGLISE SAINT-SULPICE (dessiné par Servandoni. Gravé par St. Fessard) 105

LOUIS MARCHAND 1669-1732, peint par Robert 113

NICOLAS SEJAN 1745-1819, dessiné en 1780 par Charles-Nicolas Cochin 113

ORGUE EN PERSPECTIVE ET EN COUPE pour faire voir la disposition des mouvements (XVIII^e siècle) 120

TABLE DES MATIÈRES

Chapitre I. — Les Origines et le Développement de l'orgue. — La facture d'orgues pendant la période classique. — Facture moderne. — Diapason des instruments anciens 5

Chapitre II. — Les Primitifs (1160-1600). — France. — Angleterre. — Italie — Les premières tablatures allemandes et françaises. — Les coloristes. — Cabezon. — Les Virginalistes. — Sweelinck. 24

Chapitre III. — Les Classiques au XVII^e^ siècle. — Influence du luth. — Frescobaldi. — Diffusion de son art en Italie et dans l'Allemagne du Sud. — L'influence de Sweelinck dans l'Allemagne du Nord. — L'Ecole Française. — Les derniers classiques anglais 53

Chapitre IV. — Les Classiques au XVIII^e^ siècle. — Les précurseurs des Bach. — J.-S. Bach et ses fils. — Hændel. — Les organistes français. — Décadence du style d'orgue à partir de 1770. . . . 80

Chapitre V. — Les Romantiques et les Modernes. — Renaissance de l'œuvre de J.-S. Bach. — Mendelssohn, Liszt, Schumann et Brahms. — Le Conservatoire de Paris. — César Franck. — Ch.-M. Widor. — Alex. Guilmant. — Influence de l'École française. — Enrichissement prodigieux dans tous les pays de la littérature de l'orgue 104

Table alphabétique 121

Bibliographie 124

Table des gravures 127

Évreux, imprimerie Ch. Hérissey. 521

DATE DUE

SEP 2 1985

OCT 31 1985

201-6503

Printed in USA

ML550
R19

Raugel, Félix.

Les organistes.